

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Varhany

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Francouzská varhanní literatura a její aplikace  
na české a německé varhany**

**BcA. Marie Minářová**

Vedoucí práce: MgA. Vít Havlíček, Ph.D.

Oponent práce: prof. Jaroslav Tůma

Datum obhajoby: 8. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Organ

**MASTER'S THESIS**

**French organ literature and its application  
on Czech and German instruments**

**BcA. Marie Minářová**

Thesis Advisor: MgA. Vít Havlíček, Ph.D.

Thesis Opponent: Prof. Jaroslav Tůma

Date of thesis defence: September 8th, 2020

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

<p><b>Francouzská varhanní literatura a její aplikace na české a německé varhany</b></p>
--

vypracovala samostatně a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

podpis studenta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## **Anotace**

Diplomová práce se zabývá francouzskými skladbami 17. - 19. stol. a jejich aplikací na české a německé varhany.

Studie vychází z hlavních znaků varhanářství zkoumaných zemí (Francie, Čech, Německo) a zaměřuje se na prvky shodné, v jiném případě na alteraci prvků absenčních.

Ze shromážděných informací o určitých typech varhan, dále z výsledků dvou interpretačních kurzů a sepsaných zkušeností předních českých pedagogů, jsou navržena možná řešení, uplatnitelná v souvislosti s problematikou probíraného tématu.

Klíčová slova: baroko, romantismus, aplikace francouzské literatury, návrh registrace, dispozice, varhanářství

## **Annotation**

The diploma thesis deals with 17th - 19th century French compositions and their application to Czech and German organs.

The study is based on main characteristics of organ building in the examined countries (France, Czech Republic, Germany) and focuses on identical elements and on alteration of absent elements.

Possible solutions, applicable in connection with the the issues discussed, are suggested on the basis of the collected information about certain organ types, as well as of the results of two interpretation courses and written experience of leading Czech teachers.

Keywords: Baroque, Romanticism, application of French literature, registration proposal, disposition, organ building

## Obsah

Úvod .....	1
1. Stručný popis francouzských klasických varhan.....	2
I. Francouzská klasická éra .....	2
II. Varhany 17. a 18. století .....	2
III. Ukázka francouzského varhanářství v době klasické éry .....	3
• Dispozice varhan v Souvigny (1782).....	4
IV. Zásadní prvky francouzských klasických varhan .....	4
V. Skladatelé a literatura .....	6
VI. Klasické formy a druhy .....	6
• Mše a liturgické části .....	6
• Suity .....	7
• Noël varié .....	7
VII. Registrace na klasických varhanách.....	7
• Plein jeu.....	7
• Grand jeu.....	8
VIII. Registrace malých forem: .....	9
2. Popis českých varhan 17. a 18. stol.....	11
I. Varhanářství českých zemí, jako součást jihoněmeckého varhanářství .....	11
II. Příklad českého varhanářství v kontextu s tradicí jižního Německa a Rakouska .....	15
• Dispozice varhan v Kladrubech:.....	16
III. Typické rejstříky v oblasti Čech a Dolních Rakous.....	17
IV. Návrh rejstříkových kombinací z olomoucké katedrály z roku 1701 .....	19
V. Hudební formy na území jižního Německa a Rakouska.....	19
• Magnificat .....	20
VI. Registrace jihoněmeckých a rakouských varhan .....	20
• Organum plenum.....	20
3. Historické a geografické souvislosti .....	24
I. Propojení německého a francouzského varhanářství .....	25
II. Joseph Zettler.....	27
III. Doložení propojenosti varhanářství .....	28
IV. Interpretační rozbor suity .....	28
4. Ladění, jakožto doklad francouzského vlivu ve střední Evropě .....	30
5. Prolínání hudebních stylů .....	31
I. Johann Jakob Froberger, klíčová postava evropské hudby 17. století .....	31
II. Louis Couperin a Johann Jacob Froberger .....	32
III. Johann Caspar Ferdinand Fischer.....	32
6. Francouzské romantické varhany .....	34

I.	Vliv 19. stol. na varhanářství.....	34
II.	Aristid Cavaillé-Coll (1811-1899) a César Franck (1822 – 1890) .....	34
III.	Typické znaky pro varhanářství A. Cavaillé-Colla .....	35
	• Varhany v Sainte-Clotilde.....	36
	• Dispozice Cavaillé-Coll varhan v Sainte-Clotilde, v Paříži .....	36
IV.	Registrace francouzské romantické literatury na francouzské nástroje .....	38
7.	Varhanářství na území Čech v 19. stol.....	39
I.	Simplifikační systém .....	39
II.	Ceciliánská reforma.....	40
III.	Prototypy romantických varhan.....	40
IV.	Obsahové znaky romantických varhan.....	41
	• Dispozice varhan v bazilice sv. Petra a Pavla na Vyšehradě .....	42
V.	Hnutí Orgelbewegung.....	42
VI.	Varhany v profánních prostorech .....	43
8.	Aplikace francouzské literatury na české a německé nástroje.....	45
I.	Rozdíl mezi francouzskými a německými rejstříky .....	45
II.	České barokní varhany z pohledu mezinárodní interpretace .....	45
III.	Tvorba crescendo a decrescendo.....	46
IV.	Rejstříky, jejich podobnosti a nahrazování .....	47
V.	Návrh registrace barokní suity .....	48
	• Louis – Nicolas Clérambault – Suite du premier ton.....	48
VI.	Návrh registrace romantické skladby .....	49
	• César Franck - Choral II.....	49
VII.	Prvky vzniklé při adaptaci francouzské hudby na našich nástrojích .....	52
	Závěr .....	55
	Prameny a literatura.....	57
	Elektronické zdroje .....	58
	Příloha .....	59

## Úvod

Francouzská hudba a francouzská kultura obecně patří k základním hodnotám evropské kulturní identity. Dnes, v době, kdy se mnoho evropských souborů s úspěchem zabývá francouzskou hudbou starších slohových období (což bylo po dlouhá léta výhradní doménou francouzských hudebníků), je legitimní zamyslet se nad otázkou provozování francouzské varhanní hudby na historických nástrojích německé (přesněji řečeno středoněmecké a jihoněmecké) a české provenience.

Často jsem konfrontována s názorem, že francouzskou hudbu nelze na českých varhanách zahrát, protože rejstříkové vybavení obou nástrojových typů je zcela odlišné. Toto dlouho tradované tvrzení je do jisté míry pravdivé. Na druhou stranu je to poněkud povrchní pohled, který zohledňuje především absenci jazykových rejstříků u českých nástrojů sedmnáctého a osmnáctého století. Zbývá mnoho hudby, která jazykové rejstříky nevyžaduje, nebo je schopná jejich plně hodnotné náhrady.

Pokus-způsob, jak s daným problémem pracovat, tvoří náplň následujících stránek.

## Cíl práce

Cílem práce je najít způsob, jak na varhanách české provenience ze 17. až počátku 20. století smysluplně interpretovat francouzskou varhanní hudbu. Zjistit, jestli a jak moc varhanáři našich zemí s takovou možností počítali a jestli to případně ovlivňovalo jejich činnost. Prozkoumat francouzské tradice a určit rozdíl mezi pravidly, se kterými bylo povoleno manipulovat, dle potřeb a dispozice nástroje, a které zásady nebylo možné přestoupit.

V souvislosti s uvedeným cílem bych v této diplomové práci na příkladu varhanní hudby – lépe řečeno hudby pro klávesové nástroje<sup>1</sup> - ráda zkoumala možnosti vzájemného ovlivnění francouzské a středoevropské hudební kultury v historii.

---

<sup>1</sup> Mnozí autoři se domnívají, že v hudbě baroka nelze rozlišit mezi hudbou pro varhany, cembalo a klavichord.



# 1. Stručný popis francouzských klasických varhan

## I. Francouzská klasická éra

Dobu výrazného rozkvětu varhanářství, tzv. „Zlatý věk“, zaznamenala Francie v 17. a 18. století. Epoque, ve které se stavěly mimořádně ušlechtilé nástroje, se obecně nazývá „Klasickou érou“. Principály byly široké a bohaté, jazyky a alikvótní rejstříky se intonovaly ostře a barevně, flétnové hlasy zněly jemně, zato lahodný tón *Plein jeu* zrcadlil aristokratickou a sofistikovanou francouzskou kulturu toho času<sup>2</sup>.

První zmínka o pojmu „Francouzská klasická éra“ dosahuje až k r. 1636. Tehdy byl poprvé klasický styl formulován v knize „*Harmonie universelle*“ od Marina Mersenne<sup>3</sup>. Toto období skončilo vypuknutím Velké francouzské revoluce, která spolu s rušením církevních institucí na čas zničila i varhanářské řemeslo.

Během klasické éry představovaly charakteristické vlastnosti varhan jako vzhled, rejstříková dispozice, odraz vysokého stupně společenské konvence pocházející z Paříže. Stavitelé, skladatelé, teoretici soustavně poukazovali na pařížské tendence jako na ideál. „*Můj záměr v této publikaci*“, vysvětloval Nicolas-Antoine Lebégue v předmluvě jeho *Premier Livre d'orgue*, r. 1676, „*je předat veřejnosti znalosti o varhanách, jakým způsobem se tehdy na ně hrálo v Paříži.*“ („*Mon deffein dans cet Ouvrage est de donner au Public quelque cannoiffance de la maniere que l'on touche l'Orgue prefertement à Paris.*“)<sup>4</sup>

V Paříži se vyskytovali jak znamenití hráči, tak velkolepé varhany a všeobecně důležitý tisk hudebnin. Tato kombinace vytvořila národní standard, kterého jiné země nedosáhly – přinejmenším v očích francouzských hudebníků.

## II. Varhany 17. a 18. století

Klasické francouzské varhany se od německých nástrojů odlišují především tím, že byly stavěny a principiálně založeny na jiných zvukových ideálech. Zatímco německým varhanám přísluší samostatnost a nezávislost jednotlivých strojů neboli manuálů, tzv. *Werkprinzip*, srdcem francouzských varhan je *Grand Orgue* s plně rozvinutým principálovým sborem, rozličnými flétnami a s jazykovými hlasy. Kolem roku 1700 varhany ve Francii symbolizovaly harmonii v umění, sjednocenost dispozice a konstrukce.

Dalším důležitým manuálem byl tzv. zadní positiv „*Positiv à dos*“, menší verze *Grand orgue*. Na větších nástrojích se vyskytovaly ještě dva další manuály *Récit* a *Echo*. Ty byly opatřeny jen několika registry, znějícími většinou jen v polovině rozsahu, a to ve vyšší části

---

▪ 2 RITCHIE, George H. a George B. STAUFFER. *Organ Technique: Modern and Early*. II. United States of America: Oxford University Press, 2000. ISBN 0195137450.

▪ 3 MERSENNE, Marin. *Harmonie universelle: contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris, 1636, 132 s.

▪ 4 LEBÉGUE, Nicolas. *Primaer livre d'orgue*. Paris, 1676.

(od g malého nebo c1 směrem nahoru; zbylé klávesy sloužily jako makety). Récit a Echo se k varhanám připojovaly z důvodu barevného obohacení. Jejich rejstříky měly převážně sólovou úlohu a nedisponovaly manuálovou spojkou. Propojovat se mohl pouze Positiv s Grand Orgue.

Positiv à dos byl zavěšen do zábradlí kruchty zády k varhaníkovi, který seděl obrácen čelem k varhanní skříni. Hrací stůl se tak stal součástí této vysoké, prostorné, nečleněné skříně, kam se obvykle situovaly všechny manuály, včetně pedálu. Echo zaplňovalo menší prostor pod vzdušnicí Grand Orgue, proto i jeho zvuk zněl poněkud vzdáleně. Pedál obsahoval dvě oktávy s krátkými pahýlovitými klávesami, používané ke hře pomalu se pohybujícího basového partu nebo cantu firmu. Vzhledem k tomu stačilo, že byl obvykle vybaven jen dvěma nebo třemi rejstříky. Šectnáctistopé a další pedálové registry se začaly používat až v druhé polovině 18. století.

V prospektu varhanní skříně byly vystaveny principálové píšťaly, kterým se začalo říkat Montre (z francouzského slovesa montrer – ukázat). Často se uspořádávaly do třech zaoblených vrcholů. Prospekt hlavního stroje se zrcadlil v prospektu pozitivu.

S vrcholným barokem se nástroje stále zvětšovaly, ale podstata tónového plánu se od starších nástrojů nelišila. Bohatství jazykových rejstříků ve francouzském varhanářství plnilo stejnou úlohu, důležitost a význam jako principálový sbor s mixturami pro varhanářství české a německé.<sup>5</sup>

### III. Ukázka francouzského varhanářství v době klasické éry



Thierry a Clicquot byly dva silné varhanářské rody, které reprezentovaly období baroka ve Francii. Varhanář François-Henri Clicquot (1732 – 1790) pocházel z rodiny, ve které se tradice varhanářství předávala z otce na syna. Clicquot postavil mimo jiné varhany v katedrále Notre-Dame de Paris. Třebaže tyto varhany byly v 19. století přestavěny a rozšířeny firmou Aristide Cavaillé-Coll, podařilo se zrestaurovat některé z původních Clicquotových varhanních píšťal, a to především v pedálu. Dochované nástroje od François-Henriho Clicquota nalezneme například v St. Nicolas-des-Champs, Souvigny, a katedrále v Poitiers.<sup>6</sup>

▪ 5 RITCHIE, George H. a George B. STAUFFER. *Organ Technique: Modern and Early*. II. United States of America: Oxford University Press, 2000. ISBN 0195137450.

▪ 6 François-Henri Clicquot - Wikipedia. [online]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois-Henri\\_Clicquot](https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois-Henri_Clicquot)

- **Dispozice varhan v Souvigny (1782)<sup>7</sup>**

<b>II. Grand Orgue (CD – D<sup>'''</sup>)</b>	<b>I. Positif (CD – D<sup>'''</sup>)</b>	<b>III. Récit (c<sup>˘</sup> - d<sup>'''</sup>)</b>	<b>Pédale (FG – a<sup>˘</sup>)</b>
Montre 8 <sup>˘</sup> Bourdon 8 <sup>˘</sup> Prestant 4 <sup>˘</sup> Nazard 2 2/3 <sup>˘</sup> Doublette 2 <sup>˘</sup> Quarte 2 <sup>˘</sup> Tierce 1 3/5 <sup>˘</sup> Plein-Jeu VI Cornet V Trompette 8 <sup>˘</sup>	Dessus de Flûte 8 <sup>˘</sup> Bourdon 8 <sup>˘</sup> Prestant 4 <sup>˘</sup> Nazard 2 2/3 <sup>˘</sup> Doublette 2 <sup>˘</sup> Tierce 1 1/5 <sup>˘</sup> Plein-Jeu V Trompette 8 <sup>˘</sup> Cromorne 8 <sup>˘</sup>	Bourdon 8 <sup>˘</sup> Cornet IV Hautbois 8 <sup>˘</sup>	Flûte 8 <sup>˘</sup> Flûte 4 <sup>˘</sup> Trompette 12 <sup>˘</sup> Clairon 6 <sup>˘</sup>

#### **IV. Zásadní prvky francouzských klasických varhan**

##### **1. Principálový sbor**

- reprezentoval Grand Orgue

Montre 16<sup>˘</sup>

Montre 8<sup>˘</sup>

Prestant 4<sup>˘</sup>

Doublette 2<sup>˘</sup>

+ mixtura Fourniture V, Cymbale IV

Positif zrcadlil hlavní stroj

Montre 8<sup>˘</sup>

Prestant 4<sup>˘</sup>

Doublette 2<sup>˘</sup>

+mixtura Fourniture III, Cymbale II

##### **2. Flétnový sbor**

- zastupoval mimořádně silnou skupinu

Bourdon 16<sup>˘</sup>

Bourdon 8<sup>˘</sup>

Flûte 4<sup>˘</sup>

Quarte de Nasard 2<sup>˘</sup>

---

▪ <sup>7</sup> Dispozice varhan v Souvigny. Prieuré Saint-Pierre-et-Saint-Paul Souvigny (Allier). <https://1url.cz/9zwT3> (accessed March 31, 2020).

Flageolet 1'

+ částečně kvinty (Nasard 2 2/3', Larigot 1 1/3') a tercie (Grosse Tierce 3 1/5', Tierce 1 3/5')  
Přítomnost tolika alterovaných registrů odrážela francouzský sklon pro výrazný „nosový“ zvuk.

Ku příkladu Nasard a Tierce byly k dispozici na třech manuálech: (Grand Orgue, Positif, Echo).

### 3. Cornet

- neboli Jeu de tierce, patří do skupiny smíšených rejstříků. Jeho barvu lze nejlépe vystihnout spojením Tierce 1 3/5' s Nasard 2 2/3'. Cornet je velmi typickým rejstříkem francouzských klasických varhan a má mnoho forem. Dom Bedos ve své příručce popisuje podrobně funkci a tónovou strukturu Cornetu na jednotlivých manuálech. Zde jsou vypsané typické názvy Cornetu, z nichž je zřejmé, který z nich se kde vyskytoval: Grand Cornet, Cornet, Cornet des Bombardes, Cornet de Récit, Cornet d'Écho.<sup>8</sup>

Ve většině případů se používal jako sólový hlas, eventuálně mohl být součástí Grand jeu. Jedná se o diskantový rejstřík, znějící obvykle od c1 nahoru, vystavěný v několika řadách, minimálně ve dvou. Nejčastěji se však objevuje pětiřadý. Zvuk pětiřadého Cornetu se dal prakticky vytvořit spojením těchto rejstříků: Bourdon 8', Prestant 4', Nasard 2 2/3', Quarte de Nasard 2' (nebo Doublette 2') a Tierce 1 3/5'.

### 4. Jazykové rejstříky

- stěžejními registry této skupiny se staly: Trompette 8' Cromorne 8' Voix humaine 8' Clairon 4'. Všechny tyto hlasy byly užívány sólově. Trompette, Cromorne a Clairon měly velmi plnou, jasnou a lesklou barvu, proto se mohly přidávat taky do sborových kombinací.

### 5. Pedál

- byl většinou tvořen dvěma rejstříky, které v zásadě nesměly chybět – Trompette 8', potřebnou pro vedení cantu firmu a Flûte 8', basovým registrem doprovázejícím flétnové rejstříky v manuálu. Počet kláves byl variabilní. Pohyboval se od 13 tónů až po 28 tónů. Záleželo na konkrétním varhanáři. Někdy byly tóny ve spodní oktávě řešeny takto: C, A (místo Cis), D, Dis, E a jindy se tón Cis úplně vynechal (C, D, Dis, E).

### 6. Tremola

- u francouzských varhan se setkáváme se dvěma typy: Tremblant fort (silné tremolo), mající vliv na zvuk celého nástroje, a Tremblant doux (jemné tremolo), konstruované pouze pro jeden manuál nebo dokonce jen pro konkrétní rejstřík, třeba Voix humaine.

---

<sup>8</sup> BÉDOS DE CELLES, Dom. *L'art du facteur d'orgues*. Paris: De L'Imprimerie De L.F. Delatour, 1778.

Z klasické éry se nejčastěji dochovaly varhanní skříně. Vnitřek varhan mnohdy podlehl francouzské revoluci nebo změně vkusu 19. století. O francouzském varhanářství zlatého věku jsme dobře informováni díky knize benediktinského mnicha Doma Bedose de Celles<sup>9</sup> v „*L'art du facteur d'orgues*“, jehož precizní ilustrace také pozoruhodně dokládají vynikající inženýrství francouzských varhan v 17. a 18. století.

## V. Skladatelé a literatura

Nejdůležitější skladatelé Francouzské klasické éry jsou podle knížky *Organ Technique*<sup>10</sup> následující:

Přibližně konec 16. a 17. století	2. pol. 17. a začátek 18. století	18. století
Jehan Titelouze (c. 1563-1633)	André Raison (c. 1640–1719)	Louis-Nicolas Clérambault (1676–1749)
Nicolas Gigault (c. 1627–1707)	Jacques Boyvin (c. 1650–1703)	Pierre Du Mage (c. 1676–1751)
Jean-Henri D'Anglebert (1635–1691)	François Couperin (1668–1733)	Jean-François Dandrieu (c. 1682–1738)
Nicolas-Antoine Lebègue (c. 1631–1702)	Louis Marchand (1669–1732)	Louis-Claude Daquin (1694-1772)
Guillaume-Gabriel Nivers (c. 1632–1714)	Nicolas de Grigny (1672–1703)	Claude Balbastre (1727–1799)

Tabulka 1 - Francouzští skladatelé varhanní hudby podle období

## VI. Klasické formy a druhy

### • Mše a liturgické části

Skladatelé uvedení v Tabulce 1 se věnovali především komponováním liturgické hudby, která sloužila prioritně k doprovodu římskokatolické bohoslužby. Při mši varhany zpravidla zněly na úvod, kdy určily zpěvákům příslušnou tóninu, dále ke hře „alternatim“, neboli k zástupnému provedení veršů liturgického textu (Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus a Agnus Dei). V těchto částech, kromě Credo, které se zákonitě recitovalo, se střídal gregoriánský chorál s varhanními sóly – proto se tento druh skladeb nazývá „versetta“. Bylo zvykem, že se věřící při varhanních sólech modlili tiše příslušný verš z liturgického textu. Dále se používala varhanní sóla během obětování, pozdvihování a k závěrečnému postludiu navazujícímu na Deo Gratias.

Interpret v baroku zřejmě pochopil z názvu jednotlivých skladeb, o jaký typ literatury se jedná, jakou má zvolit registraci a pro kterou příležitost byla skladba komponovaná. Jedním z příkladů by mohl být Couperinův „*Récit de Chromhone*“, což je skladba určená k druhému verši v Kyrie (Christe), pro dva manuály, se sólovým Cromornem.

▪ 9 BÉDOS DE CELLES, Dom. *L'art du facteur d'orgues*. Paris: De L'Imprimerie De L.F. Delatour, 1778.

▪ 10 RITCHIE, George H. a George B. STAUFFER. *Organ Technique: Modern and Early*. II. United States of America: Oxford University Press, 2000. ISBN 0195137450.

Francouzskou klasickou varhanní literaturu spojoval cembalový způsob vyjadřování. Vzhledem k omezeným možnostem pedálu, bylo mnoho varhanního repertoáru psáno pouze pro hru „manualiter“ a spoléhalo se na stejný komplikovaný systém zdobení, který vycházel z cembalové praxe.

- **Suity**

Většina varhanních děl byla vydána v Paříži, ve sbírkách zvaných Livre d'orgue. Drobnější kusy, znějící ve stejné tónině, se shromažďovaly do suit. Mistry tohoto stylu komponování byli Jean Titelouze, André Raison, Jacques Boyvin a Nicolas de Grigny.

Postupně docházelo k opouštění přísného kontrapunktu a skladatelé hudbu zjednodušovali a přidali jí taneční charakter. Typický příklad pozdního stylu nacházíme v „Basse et Dessus de Trompette“ od Louise – Nicolase Clérambaulta. Dílo je srozumitelné žánrem i registračně, nicméně jde o tanec v 6/8 taktu, pro sólovou Trompetu a Cornet. Používání tanečních rytmů v liturgické hudbě je známé již ze 17. století.

- **Noël varié**

Druhým důležitým varhanním žánrem byly Noël varié, soubor variací inspirovaný tradičními vánočními písněmi. Noël varié byly také improvizovány při církevních slavnostech věnovaných šlechtě. V 18. stol. zaujaly postavení velmi oblíbené formy. Na sklonku klasické éry si skladatelé spíše vybudovali pověst na základě noël, než na hudbě určené ke katolickým obřadům. K slavným skladatelům noël patří Claude Balbastre a Claude Daquin.<sup>11</sup>

## **VII. Registrace na klasických varhanách**

Základními registračními formami francouzské hudby baroka jsou Plein jeu a Grand jeu. První z nich je postavené na principálovém sboru a druhé na jazykových rejstřících.

- **Plein jeu**

se tradičně skládalo z principálů a mixtur manuálu Grand Orgue. Kvůli posílení základních hlasů se přidával Bourdon 16' a 8'. Do většího Plein jeu, zvaného Grand plein jeu, se připojovaly také principály, mixtury a Bourdon z druhého manuálu. Podle George H. Ritchieho a George B. Stauffera<sup>12</sup> byl Petit plein jeu odborný název pro samostatně používané Plein jeu registry druhého manuálu. Jazyky se nikdy nepřidávaly, kromě pedálové trompety, která vedla chorální melodii. Trompeta v pedálu byla záměrně konstruovaná zněle, protože se svou silou vyrovnávala zvuku manuálů. Francouzské klasické varhany standardně neobsahovaly pedálové spojky.

---

▪ 11 RITCHIE, George H. a George B. STAUFFER. *Organ Technique: Modern and Early*. II. United States of America: Oxford University Press, 2000. ISBN 0195137450.

▪ 12 RITCHIE, George H. a George B. STAUFFER. *Organ Technique: Modern and Early*. II. United States of America: Oxford University Press, 2000. ISBN 0195137450.

Typické velké Plein jeu		Typické malé Plein jeu
Grand Orgue	Positif	Grand Orgue
Montre 16'	Montre 8'	Bourdon 8' Prestant 4' Doublette 2' Cymbale
Bourdon 16'	Bourdon 8'	
Montre 8'	Prestant 4'	
Bourdon 8'	Fourniture	
Prestant 4'	Cymbale	
Doublette 2'		
Fourniture		
Cymbale		
Pédale		
Trompette 8' (pouze pro citaci chorálu)		

- **Grand jeu**

se vyznačovalo pronikavými jazyky Grand Orgue: Trompette 8' a Clairon 4'. K těmto rejstříkům bylo možné připojovat Bourdon 8'a Prestant 4', dále flétnové registry, Cornet, pokud se vyžadovala větší ostrost, případně i Cromorne 8' společně s jinými alikvótními rejstříky. Záleželo na tom, jaké dynamiky chtěl varhaník docílit. Šestnáctistopé registry, Principál 8', Fourniture a Cymbale se v Grand jeu neuplatňovaly. Návrh velkého a malého Grand jeu podle Organ technique<sup>13</sup>:

Typické velké Grand jeu		Typické malé Grand jeu
Grand Orgue	Positif	Grand Orgue
Trompette 8‘ Clairon 4‘ + Bourdon 8‘ Prestant 4‘ Nasard 2 2/3‘ Quarte de Nasard 2‘ Tierce 1 3/5‘ Cornet	Cromorne 8‘  + Bourdon 8‘ Prestant 4‘ Nasard 2 2/3‘ Tierce 1 3/5‘	Trompette 8‘ Clairon 4‘  + Bourdon 8‘ Prestant 4‘
<b>Pédale</b>		
Trompette 8‘		

▪ 13 RITCHIE, George H. a George B. STAUFFER. *Organ Technique: Modern and Early*. II. United States of America: Oxford University Press, 2000. ISBN 0195137450.

Pokud varhaník hrál s pedálem, mohl použít Trompette na závěrečnou notu v kadenci nebo na důležité pedálové místo. Řada francouzských varhaníků 17. a 18. století se přiklání k tomu, že i Tremblant fort se používalo s Grand jeu.

### VIII. Registrace malých forem:

#### La Tierce

- registrace pro sólovou hru, charakteristická terciovým zvukem. La Tierce se dělila na Petite tierce a Grand jeu tierce. V terciových registracích se vždy přidával Bourdon 8', Prestant 4' a Nasard  $2 \frac{2}{3}'$ .

Petite tierce	Grand jeu tierce
Bourdon 8'	založená na 16' rejstříku
Prestant 4'	Bourdon 16'
Nasard $2 \frac{2}{3}'$	Bourdon 8'
Doublette 2'	Prestant 4'
Tierce $1 \frac{3}{5}'$	Grosse Tierce $3 \frac{1}{5}'$
	Nasard $2 \frac{2}{3}'$
	Quarte de Nasard 2'
	Tierce $1 \frac{3}{5}'$

#### Jeu doux

- doprovodná registrace k sólovému hlasu, kterým mohla být tercie, jazyk nebo jiný sólový rejstřík. Většinou se jednalo o Bourdon 8', Flûte 4' a Prestant 4'. Prestant 4' také sloužil jako vhodný doprovod ke všem silným jazykovým hlasům.

#### Fonds d' Orgue

- zahrnovalo barvy fléten, principálů (16', 8', 4') a spojku II/I.

Concert de Flûtes

Kombinace Bourdonu 8' a Flûte 4' se spojkou II/I.

#### Fugues

- tradiční francouzská Fugue grave, na rozdíl od německé fugy, se rejstříkovala na jazykové registry, ale se „světlejšími“ doprovodnými hlasy. Například Jacques Boyvin doporučoval Trompette 8', Bourdon 8' a Prestant 4' z Grand Orgue, plus Cromorne 8' z Positivu.

#### Duos

- předpokladem byly dvě kontrastní ostré barvy. Pravá ruka (Pos.) mohla být opatřená registrací Jeu de tierce a levá ruka (G.O.) hrála na jazykovou registraci (Trompette 8',



Bourdon 8', Prestant 4') nebo Grand jeu de tierce. Případně se dal použít ještě Cornet séparé z třetího manuálu.

### **Basse et Dessus de Trompette, Basse de Cromorne**

- Trompette nebo Cromorne byly spojeny s Bourdonem 8' a Prestantem 4'. Doprovod byl stejný jako Jeu doux.

### **Voix humaine**

- k Voix humaine se připojoval ještě Bourdon 8' a Flûte 4'.

### **Tierce en Taille**

- jeden z nejoblíbenějších žánrů francouzských klasických skladatelů, požadující tercii v tenorové rozloze.

<b>Standardní registrace Tierce en Taille</b>			
Positif (tenor)	Bourdon 8', Prestant 4', Nasard 2 $\frac{2}{3}$ ', Doublette 2', Tierce 1 $\frac{3}{5}$ '		
Grand Orgue (doprovod)	Bourdon 8', Prestant 4'	Bourdon 8'	Bourdon 16', Bourdon 8'
Pedále (bas)	Flûte 8'		

Na moderních nástrojích většinou nelze dosáhnout tohoto zvuku, protože varhany mají příliš jemnou tercii.

### **Tremblants**

- Tremblant fort se doporučovalo k formě Grand jeu a Basse nebo Dessus de Trompette. Tremblant doux se přidávalo k formám s tercií, Voix humaine, Basse de Cromorne a Concert de Flûtes.

## 2. Popis českých varhan 17. a 18. stol.

### I. Varhanářství českých zemí, jako součást jihoněmeckého varhanářství

Až do konce třicetileté války převládaly v Čechách renesanční nástroje. Varhany ve Smečně, jejichž varhanní skříň pochází asi z roku 1587, patří k českým nejstarším dochovaným nástrojům. Autorství náleží patrně některému ze členů rodu Rudnerů nebo Phanmüllerů.<sup>14</sup>

V 16. a 17. století se už setkáváme s prvními varhanářskými dílnami. Ty vznikaly nejprve v hornických oblastech, kde byl snadno dostupný cín. Jedna z nejstarších varhanářských škol na našem území vznikla v Lokti, významném kulturním centru Krušných hor. Její vznik je spojen se jmény Jacob Schädlich a Caspar Kerll, který byl otcem slavného skladatele Johanna Caspara Kerlla. *„Nejstarší zpráva o varhanách v tomto městě (Lokti) pochází z doby kolem roku 1578, kdy zde postavil nástroj varhanář nizozemského původu Gabriel Rafael Rottenstein (zemřel roku 1611), žijící v Karlových Varech.“*<sup>15</sup>, jeho varhany se ale nikde nedochovaly.

Dalšími varhanářskými jmény po konci třicetileté války jsou Nicolaus Christeindl a Bernhard Wollers, kteří pravděpodobně ještě kočovali, ale od nichž se zachovalo několik velmi cenných nástrojů. Praha měla varhanářskou tradici nesporně již od konce 16. století. Kromě již zmíněných Joachima Rudnera (autora velkých varhan v katedrále sv. Víta) a Friedricha Phanmüllera zde působili například Enoch Kapricius (v polovině 17. stol.) a Hieronymus Artmann učitel slavného Hanse Heinricha Mundta, autora zachovaných varhan v kostele P. Marie před Týnem (1673). Významná varhanářská škola, v níž zaujímal hlavní postavení rod Tauchmanů, se nacházela také například ve Vrchlabí. Zhruba od roku 1730 získáváme první zmínky o varhanářské manufaktuře kralických varhanářů, založené na tradici rodu Hälbků.

Vzhledem k nestabilní lokální nabídce práce a z důvodů konkurence varhanář musel hledat práci v okolí nebo byl nucený si vybudovat novou dílnu. Například znojemští varhanáři naráželi ze severu na konkurenci brněnských dílen, a proto hledali práci v Dolním Rakousku.

Varhanáři, kteří neměli svou vlastní dílnu, v Čechách působili až do 18. století. Názorným příkladem je Theodor Agadoni. Zdá se, že za prací putovali i někteří králičtí varhanáři, jejichž akční rádius byl tak velký, že nemohli zakázky spravovat vždy doma, ale vozili si dílnu s sebou. Takto asi pracoval Johann Gottfried Hälbek, který chvíli působil na Moravě, pak nějaký čas ve východních Čechách, poté v jižních Čechách, a nakonec několik let v Praze.

---

▪ 14 ČERNÝ, Pavel. *Varhany znějící 2009: Varhanní festival představující památné varhany ve Slaném a Velvarech* [online]. 2009 (září) [cit. 2020-04-04]. Dostupné z: <http://www.varhany.slansko.cz/2009/program/putovani-za-historickymi-varhanami.html>

▪ 15 TOMŠÍ, Lubomír, Jan LUKEŠ, Jan TOMÍČEK a Václav UHLÍŘ. *HISTORICKÉ VARHANY V ČECHÁCH*. Praha: LIBRI, 2000. ISBN 80-7277-009-8.

Mezi další varhanáře lze řadit Franze Katzera, který měl rozptyl od Kroměříže do Konojed, což je 250 km, nebo Johanna Davida Siebera, jehož varhany nacházíme nejen na Moravě, ale i v Rakousku.<sup>16</sup>

*„Přesto je nepochopitelné, že i v dobách, kdy nebylo železnice a cesty byly špatné, získávali někteří varhanáři zakázky velmi daleko od svého působiště. Známy je např. Jan David Sieber, který pracoval pro Svídnici a Vídeň. Tato skutečnost sama o sobě vydává o jeho práci výborné vysvědčení, ale neumíme si představit, jak v té době stěhoval varhany, na tak velké vzdálenosti. Domníváme se proto, že Sieber si zřídil provizorně dílnu přímo ve Svídnicí a ve Vídni a část varhan vyráběl tam. Podobně tomu bylo s Jakubem Ryšákem z Opavy, který pracoval pro premonstráty na Hradisku a své mistrovské dílo postavil až v Brně u sv. Jakuba. Ale i později se vyskytli varhanáři v Brně, jako byl Jan Výmola starší a mladší a František Harbich, jejichž práce došly uznání až na Slovensku.“<sup>17</sup>*

Zprávy o varhanářství české provenience v letech 1600-1850 jsou doložitelné většinou jen ze smluvních listin, které bohužel zřídka poskytují dostatečné množství informací jak pro restaurování, tak pro badatelskou práci. Z takových dokumentů lze vyčíst názvy rejstříků, stopových délek nebo výčet povinností varhanáře a investora. Teprve od pol. 18. století přibývá dalších upřesnění, ze kterých se jasněji dovídáme menzuru manuálů, pedálu, barvu kláves, počet a rozměry měchů, informace o materiálech a vzácně i zmínky o výšce ladění.<sup>18</sup>

Bylo zvykem, že se varhanář zpravidla zavázal, že varhany dodá do roka a do dne. V případě nedodržení mu hrozila pokuta nebo odstoupení investora od smlouvy. O převzetí nebo kolaudaci nástrojů mnoho nevíme. Některé informace můžeme odvodit z kapitoly „*De contractu organii*“ z knihy „*Conclave thesauri magnae artis musucae*“ skladatele a teoretika z kláštera v Plasích, Mauritia Vogta (1669–1730).<sup>19</sup> Zřejmě nebyla ustanovena žádná komise, která by hodnotila varhanářovo dílo. To se odvíjelo od toho, že varhany vznikaly z velké části za finanční podpory zprostředkované mecenáši z urozenějších vrstev nebo dobrodinci.

Stavbu varhan také ovlivňovaly válečné události. České varhanářství se potýkalo s následky třicetileté války, drancování Švédy (viz např. vypálené město Příbor r. 1643), Prusy (bombardování Prahy r. 1757). Dále se varhany stávaly obětí živelných pohrom jako byly: bouřky, požáry, letní sucha. Mnoho cenného materiálu neuniklo krádežím a už tak dost špatnou situaci dovršila nedbalá manipulace s nástroji po josefinských reformách.

Profesor Sehnal se zmiňuje o válečných dopadech na českém území takto:

- 
- 16 UHLÍŘ, Václav, Laskavé ústní sdělení ze dne 14.6.2020
  - 17 SEHNAL, Jiří. Barokní varhanářství na Moravě.: Díl 1. Varhanáři. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, 2003. ISBN 80-7275-042-9.
  - 18 SEHNAL, Jiří. Barokní varhanářství na Moravě.: Díl 1. Varhanáři. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, 2003. ISBN 80-7275-042-9.
  - 19 Vogt, Mauritius. Conclave thesauri magnae artis musucae. Praha: Karolinum, 1719, str. 53

*„Zdá se, že války s Pruskem nedolehly na varhanářství tolik jako později války s Francií. Vždyť rozsáhlá přestavba varhan na Velehradě a kolosální práce M. Englera u sv. Mořice v Olomouci proběhla ve 40. letech 18. stol. O padesát let později byla situace podstatně horší. Roku 1809 poškodili francouzští vojáci varhany v Drnholci, ale i to byl snad ojedinělý případ. Na celou zemi však dolehla bída. Její důsledky se odrazily v šetření na varhanách, o kterém jsme se zmínili výše.“<sup>20</sup>*

Dobří varhanáři si většinou své opusy nepodepisovali. Jejich práce se poznala podle charakteristických znaků a řemeslného zpracování. Pokud se podepsali, většinou se tak stalo na nepřístupných místech (uvnitř měchu, ve slepé kancele vzdušnice, v korunní římse atd). V zásadě platí, čím horší varhanář, tím víc se snažil zviditelnit podpisem.<sup>21</sup>

Profesor Sehnal píše: *„Jan Výmola psal s oblibou tužkou přímo na dřevo. Pouze jednou se podepsal na předtištěném obrázku Panny Marie Vranovské, který přilepil na vzduchovod k hlavnímu stroji v Doubravníku.“<sup>22</sup>*

Mezi nejslavnějšími varhanáři v 17. a 18. století na území Čech je třeba kromě již zmíněného Hanse Heinricha Mundta, (1632-1691), původem z Kolína nad Rýnem, jmenovat především varhanáře loketské, Abrahama Starcka (1659-1709) a Johanna Leopolda Burkhardta (1673–1741). Bohužel velké množství jejich varhan bylo v 20. století přestavěno a prakticky znehodnoceno. Značnou část Starkovy a Burghardtovy tvorby nalezneme v cisterciáckých a benediktinských klášterech, např. v Plasích, ve Zlaté Koruně, Kladrubech u Stříbra aj.

Jedním z nejvýznamnějších středoevropských varhanářů byl Johann David Sieber (+ 1723), který vydobyl naší varhanářské tradici značný respekt.

*„Restaurátor svatomichalských varhan ve Vídni Jürgen Ahrend, staví (jejich autora) Jana Davida Siebra naroveň slavným varhanářům Arpu Schnitgerovi a Johannu Gottfriedovi Silbermannovi. Vyzvedává koncepčnost a promyšlenost jeho technického řešení, vysokou kvalitu řemeslné práce a ušlechtilou, zpěvnou intonaci. Jan David Sieber byl jediným barokním varhanářem v českých zemích, který stavěl varhany o třech manuálech a patřil k prvním varhanářům, kteří použili hrací stůl jako skříň samotného stroje pro hru continua. Nebál se disponovat jazýčkové hlasy i do manuálů. Ve varhanách u sv. Tomáše v Brně, z nichž se dochovala bohužel jen monumentální skříň, disponoval třetí manuál jako prsní stroj a dnes již nezjistitelnou zvláštní funkcí, snad dokonce ve smyslu francouzského stroje récit.“<sup>23</sup>*

---

▪ 20 SEHNAL, Jiří. Barokní varhanářství na Moravě.: Díl 1. Varhanáři. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, 2003. ISBN 80-7275-042-9.

▪ 21 UHLÍŘ, Václav, Laskavé ústní sdělení ze dne 14.6.2020

▪ 22 SEHNAL, Jiří. Barokní varhanářství na Moravě.: Díl 1. Varhanáři. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, 2003. ISBN 80-7275-042-9.

▪ 23 SEHNAL, Jiří. Barokní varhanářství na Moravě.: Díl 2., Varhany. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. ISBN 80-244-0887-2.

Na varhanářství Siebera navázal jeho tovaryš Antonín Richter z Lince (1688), který se stal velmi důležitou postavou moravského varhanářství. O jeho významu ještě bude řeč.

Kromě A. Richtera se také u Siebera snad vyučil varhanář a jezuita laik<sup>24</sup> Tomáš Schwarz (1695-1754). „Pro kapli Klementina postavil Schwarz roku 1731 varhany se skříní z mramorové kameniny. Použití takového materiálu pro zhotovení varhanní skříně je v historii našeho varhanářství ojedinělé. Vzácný nástroj byl dán v době josefinských reforem do Počerad, odkud byl koncem sedmdesátých let 20. století navrácen na své původní místo.“<sup>25</sup> Z dílny T. Schwarze pochází také tři nástroje pro kostel sv. Mikuláše v Praze na Malé Straně. O jeho kvalitě významu svědčí fakt, že byl schopen stavět třimanualové nástroje.

K dalším významným jménům ve varhanářství patřil rod Kannhäuserů, Španělů, Gartnerů, také kutnohorští varhanáři, zejména rod Horáků. Ostatně zprávy o varhanářském řemesle zde existují již od 15. století. V pozdějších letech je třeba zmínit vídeňského rodáka Jana Leopolda Rausche (1719-1791) a Antonína Reise (1741-1815). Z oblasti Moravy a Slezska se jedná o Jana Výmolu (1722-1805), rod Casparidů, Staudingrů, a mnoho jiných.

Do výčtu důležitých varhan a varhanářů v našich zemích nesmí chybět ani unikát od Michaela Englera (1688-1760) v Olomouci, u sv. Mořice. „Nešlo jen o to, že Englerovy varhany byly největšími varhanami a vedle varhan u sv. Tomáše v Brně druhým třimanuálovým nástrojem na Moravě, ale že představovaly svými četnými osmistopými labiálními a jazýčkovými hlasy a podstatně větším tónovým rozsahem manuálů i v pedálu zcela jiný typ varhan, než jaký byl na Moravě obvyklý. Navíc se vyznačovaly vynikajícím technickým řešením a dokonalým řemeslným i uměleckým provedením. Tento nástroj musel ve své době působit na Moravě jako zjevení. Nepochybně budil obdiv varhaníků, ale na druhé straně možná nebyl zcela chápán a uváděl hráče do rozpaků, protože asi nedokázali využít jeho hudebních předností.“<sup>26</sup>

Varhany se lišily kraj od kraje, město od města, což bylo asi dáno nikoli geograficky, ale záměrem zadavatele a zvyklostmi jednotlivých dílen. Přesto je spojovaly dva silné faktory.

Za prvé odrážely tzv. „Werkprincip“ – „...tyto části varhan, zvané stroje a ovládané klavíry, kterým se proto přeneseně také říká „stroje“, byly nejen stavebně, ale i zvukově bezvadně vyvážené.“<sup>27</sup> Za druhé, varhany byly za normálních okolností situovány na kůru vzadu nad západními dveřmi. Toto místo poskytovalo prostor hudebníkům a bylo akusticky výhodné.

S výjimkou jazyku v pedálu, české varhany jazyky postrádaly. Přestal se brát ohled na dvojsborové obsazení strojů. Vysoké alikvótní hlasy byly stavěny v principálové mensuře

---

▪ 24 Tomáš Schwarz byl členem řádu, ale nebyl knězem.

▪ 25 TOMŠÍ, Lubomír, Jan LUKEŠ, Jan TOMÍČEK a Václav UHLÍŘ. HISTORICKÉ VARHANY V ČECHÁCH. Praha: LIBRI, 2000. ISBN 80-7277-009-8.

▪ 26 SEHNAL, Jiří. Barokní varhanářství na Moravě.: Díl 2., Varhany. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. ISBN 80-244-0887-2.

▪ 27 NĚMEC, Vladimír. Pražské varhany. Praha: FRANTIŠEK NOVÁK PRAHA, 1944. Str. 74.

a intonaci, což přineslo jisté barevné ochuzení. Dispozice pedálu byla o dost chudší, spousta hlasů docela vymizela, to se však netýkalo mixtury. Redukovaly se nadbytečné manuály, standardně se stavěly pouze dva. Na hlavním stroji bylo pravidlo umisťovat vedle kvinty  $2\frac{2}{3}$  kvintu  $1\frac{1}{3}$  společně se sedecimou  $1'$ . V manuálu i pedálu se uplatňovala krátká a lomená oktáva. Jestliže se na varhanách vyskytovala kvintadena, tak vždy v hlavním manuálu.<sup>28</sup>

V 18. století se varhanní skříň často dělila na pravou a levou část, pozitiv se zavěšoval v zábradlí a hrací stůl byl umístěn volně. Jihoněmecké a rakouské varhanářství si zakládalo na barevnějším zvuku a možnostech echo efektů. Hlavní manuál převládá nad ostatními manuály, které měly spíše funkci pomocnou nebo doplňující. Čím jižněji bychom se pohybovali od protestantské části do katolické oblasti, tím se stával pedál méně důležitým. Jeho rozsah byl omezen na dvanáct až osmnáct tónů, pedálová klaviatura byla základní, dostačující pro hru kadencí, pedálových prodlev a doprovodných linií.<sup>29</sup>

## II. Příklad českého varhanářství v kontextu s tradicí jižního Německa a Rakouska

Ukázkou jihoněmeckého varhanářství na našem území v polovině 18. století, jsou varhany v Kladrubech. „Barokní varhany pocházejí pravděpodobně z roku 1721 a byly vyrobeny ve slavné dílně varhanáře Burkhardta v Lokti, podle některých údajů mistrem Kaufmannem. Patří k nejvýznamnějším dílům tzv. jihoněmecké varhanářské školy. Ladění je proti dnešní normě přibližně o půl tónu nižší a intervaly mezi jednotlivými tóny jsou různé. V klaviatuře zaujme lomená oktáva.“<sup>30</sup>

Profesor Šlechta se ve svých skriptech o varhanách v Kladrubech také zmiňuje: „*Mají velmi neobvyklou dispozici: hlavní stroj je kromě 16' polohy obsazen jen principálovým*



*sborem, všechny rejstříky druhé skupiny i rejstříky sólové jsou v horním stroji, tedy i gamba 8' a fugara 4'.*“<sup>31</sup>

S největší pravděpodobností atypická dispozice varhan v Kladrubech, podobně jako na některých jiných nástrojích pocházejících ze 17. a 18. stol., našla nejlepší uplatnění ve hře chorální hudby.

Varhany určené pro hru figurální hudby spojovaly některé výrazné znaky.

- 
- 28 ŠLECHTA, M. Dějiny varhan a varhanní hudby v Evropě; Státní pedagogické nakladatelství: Praha, 1985.
  - 29 RITCHIE, George H. a George B. STAUFFER. *Organ Technique: Modern and Early*. II. United States of America: Oxford University Press, 2000. ISBN 0195137450.
  - 30 Památky a zajímavosti: Klášter Kladruba. MĚSTO KLADRUBY: oficiální informační portál [online]. [cit. 2020-06-20]. Dostupné z: <https://www.kladruby.cz/klaster-kladruby>
  - 31 ŠLECHTA, M. Dějiny varhan a varhanní hudby v Evropě; Státní pedagogické nakladatelství: Praha, 1985, str. 54

Například krátká/lomená oktáva, absence jazykových hlasů, a především jinak organizované rejstříkové obsazení. Lze usoudit, že nástroje z oblasti rakouské či jihoněmecké disponovaly bohatě vyvinutým principálovým sborem a mnoha doprovodnými hlasy. Jejich na první pohled zvláštní dispozice svědčí o faktu, že tyto varhany plnily jiné poslání.

O velkoleposti varhan v Kladrubech vypovídá fakt: *“Když v roce 1812 navštívil kladrubský klášter a kostel Nanebevzetí Panny Marie rakouský císař František I. s dcerou Louisou, projevil zájem o přestěhování těchto varhan do jeho vídeňské rezidence. Naštěstí k tomu nedošlo.”*<sup>32</sup>

S unikátní rejstříkovou dispozicí navrženou v podobném stylu, se setkáváme v kostele sv. Františka u křížovníků v Praze. Zde se také dochoval cenný barokní nástroj, a to z dílny Abrahama Starcka (1701-1702).

- **Dispozice varhan v Kladrubech:**<sup>33</sup>

I. manuál (hlavní stroj) C-c3, lomená oktáva	II. manuál (positiv) C-c3, lomená oktáva	Pedál C-a0, 12 tónů, krátká oktáva
Coppelbas 16' Principal 8' Octava 4' Quinta 3' Superoctava 2' Quinta minor 1 ½' Mixtura 1' 4x	Copula 8' Quintadena 8' Flöte 8' Salicional 8' Gamba 8' Principal 4' Copula 4' Fugara 4' Octava 2' Quinta 1 ½' Mixtura 1'	Principalbas 16' Subbas 16' Octavbas 8' Quintbas 6' Octava 4' Mixtura 4x

Mezi varhanáře ovlivněné jihoněmeckým prostředím patří také Jan Výmola (1722), o kterém se profesor Dr. Jiří Sehnal vyjadřuje takto:

*„Výmola pocházel z Ptení, kde se narodil roku 1722. Jeho první práce jsou doloženy v Rakousku. Snad ještě jako tovaryš postavil roku 1746 chórové varhany pro cisterciácký klášter v Heiligenkreuzu. Jako mistr postavil r. 1749 jednomanuálové varhany pro klášter v Säusensteinu. V té době se usadil v Brně, kde v roce 1750 získal měšťanské právo. Jan*

▪ 32 Památky a zajímavosti: Klášter Kladruby. *MĚSTO KLADRUBY: oficiální informační portál* [online]. [cit. 2020-06-20]. Dostupné z: <https://www.kladruby.cz/klaster-kladruby>

▪ 33 Mikulášovice. *ČESKÝ VARHANNÍ FESTIVAL: Kladruby* [online]. [cit. 2020-06-20]. Dostupné z: <http://fravarhany.blog.cz/en/0808/kladruby-klaster>



Výmola zemřel roku 1805 jako všeobecně ceněný varhanář. V jeho díle vyvrcholilo barokní varhanářství na Moravě.

Od Výmoly je doloženo na 30 varhan a pozitivů. Největší dochované varhany jsou v Dubu nad Moravou (1768), dvoje menší v Mikulově, v Heiligenkreuzu a ve Stronsdorfu. Positivity se dochovaly v Krásném, v hradní kapli hradu Pernštejna a v Moravském zemském muzeu (původně z kláštera ve Žďáře). Ostatní Výmolovy varhany zanikly nebo z nich zbyla jen skříň (Hranice, Vranov u Brna). Dosud jediným vzorně restaurovaným nástrojem Jana Výmoly jsou varhany ve Stronsdorfu (asi 6 km od Laa), které sem byly přeneseny již v polovině 18. století ze Säusensteinu.<sup>34</sup>

### III. Typické rejstříky v oblasti Čech a Dolních Rakous

Principálová řada byla v baroku základní a nejdůležitější složkou německých varhan. Vzhledem k tomu, že se píšely vyráběly z kovu, patřily k finančně nákladným, ale zároveň reprezentativním rejstříkům, které se obvykle umísťovaly do prospektu varhan. Vyšší stopy byly pojmenované Oktáva 4', Superoktáva 2'. Principál 16' byl součástí pouze těch největších nástrojů. Většinou se nahrazoval jiným šestnáctistopým dřevěným rejstříkem. Někdy nebyl k dispozici ani Principál 8', hlavně u menších jednomanuálových varhan. Velmi záleželo na finančních možnostech sponzora. Biffloten 8' byl typ principálu, jehož tón zní příjemně, mírně smykavě, ale plně. Byl vhodný pro hru bassa continua a k doplnění zvuku v orchestrálním a sborovém Tutti. Občas se k principálovým hlasům řadila i Bifara charakteristická pro své chvění, které určitým způsobem suplovalo tremolo.

Kvinty byly ve varhanách většinou dvě, tzv. „velká“  $2\frac{2}{3}'$  a „malá“  $1\frac{1}{3}'$ . Malá byla velmi typickou pro vrcholné barokní varhanářství a často se označovala podle italského varhanářství jako Quindecima. Velká kvinta byla naopak něčím neobvyklým. Slovy Jiřího Sehnala: „Je dost zvláštní, že by český varhanář zamýšlel již v první pol. 18. stol. vytvořit v manuálu spojením hlasů  $5\frac{1}{3}'$  a 8' akustický 16stopový tón, protože to bylo z hlediska ladění velmi obtížné. Se snahou využít kombinačních tónů se v 18. stol. nesetkáváme ani v Čechách, ani v Rakousku.“<sup>35</sup> Dalším druhem Kvinty byla Kvinta šustivá 2x (Rauschquinte), vyznačující se kvartovým intervalem. U menších nástrojů mohla být tato Kvinta vrcholem principálové řady.

Superoktáva 1', jinak také Sedecima, byl hlas, který z důvodu nízkého uplatnění přestal být brzy obvyklou součástí varhan. Tento rejstřík se uplatňoval ve stopovém listu malých portativů.

---

▪ 34 JIŘÍ, Sehnal. *Varhany v Doubravníku* [online]. 27.4.2007 [cit. 2020-03-31]. Dostupné z: <https://www.doubravnik.cz/view.php?cislocclanku=2007042701>

▪ 35 SEHNAL, Jiří. *Barokní varhanářství na Moravě. Díl 2., Varhany*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. ISBN 80-244-0887-2.



Sesquialtera se vyskytovala spíše ve velkých varhanách, a to ve složení hlasů  $2^{2/3}$  +  $1^{3/5}$ .

Mixtury se většinou stavěly maximálně pětinasobné. Víceřadé mixtury také můžeme zaznamenat, ale jen ojediněle. Zajímavostí je, že přestože barokní německé nástroje neobsahovaly za normálních okolností tercii, v mixtuře se až typicky tento interval vyskytoval, dodával tak varhannímu plenu kornetové nebo mírně jazýčkové zabarvení.

Cimbál (Zimbel) se využíval k dozdobení zvukové koruny. Cimbál byl vlastní vrcholným barokním varhanám, a tak trochu i módním trendem hlavně na varhanách do roku 1730.

Salicionál, jinak Salicet, byl budován převážně do hlavního manuálu a většinou je to nejtišší rejstřík celého nástroje. Není úplně jasné, k jakým příležitostem se tento rejstřík používal. Profesor Sehnal se domnívá, že Salicional byl doprovodným rejstříkem k prefaci. Zřídka se však setkáme se Salicionálem v čtyřstopé podobě.

Fugara, 4stopý registr velmi podobný Salicionálu, je mimo jiné příznačný pro české nástroje. „Podle Karola Wurma byly podnětem k vytvoření Fugary kratší, jednoduché pastýřské píšťaly ve Slezsku, kterým se říkalo fujary. To koresponduje s názorem Petera Williamse, který označuje za kolébku Fugary Slezsko. (již 1663!).“<sup>36</sup>

Viola da Gamba 8' (Gamba, Viola, Violetta, Violin), se stavěla z kovu a představovala první smykavý rejstřík na barokních varhanách v Čechách.

Dulciana byl taktéž kovový registr, čtyřstopé výšky. Jsou různé spekulace, zda se tento rejstřík uplatňoval v Rakousku pod názvem Dulciana a v Čechách se jednalo o Fugaru 4', ale tato domněnka byla vyvrácena. Dulciana se v druhé pol. 18. století v Rakousku stala velmi oblíbeným hlasem v pozitivu.

Roh Kamzičí (Gemshorn), Noční roh (Nachthorn) a Nasat, s těmito rejstříky se setkáváme poměrně vzácně. Jinak je tomu s Kvintadenou (Quintadena, Quintatön), která byla běžně instalovaná do hlavního stroje.

Flétnové hlasy měly různé názvy a nespočet speciálních přívlastků. Copula maior a Copula minor bylo bezpochyby nejpoužívanější označení pro flétny barokních varhan. Copula 8' a 4' se stavěly téměř všude pro cenovou dostupnost a praktičnost. Velmi dobře se hodily k zastoupení principálových hlasů. V Rakousku se pro flétnu používal také název Portunál. Je sporné, zda se Portunál blíží zvukem více k Flétně otevřené nebo spíše k Principálu. Jiným označením pro flétnový zvuk byl ještě Bordun.

Před polovinou 18. století, snad se změnou společenského cítění, vzrostla obliba ve zvuku výchvěvných hlasů. Konkrétněji se jedná o rejstříky Bifaru (Voix humaine) a Unda maris. Bifara měla plnit funkci druhého diskantového Principálu 8'. Agadoni r. 1701 charakterizoval Bifaru slovy: „*Italská mutace Pifferra se používá s Principálem, vždy velmi*

---

▪ 36 SEHNAL, Jiří. Barokní varhanářství na Moravě.: Díl 2., Varhany. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. ISBN 80-244-0887-2.

*pomalu a nikoliv plnými akordy, což spolu vytváří naříkavou harmonii, protože při tom souznějí dvě stejné, falešně naladěné píšťaly, ale na poslech je to velmi příjemné.*<sup>37</sup> Unda Maris fungovala na obdobném principu, jako Bifara, jen se spojovala s flétnovým rejstříkem, který byl zvukný většinou od c1 výše.

Na jihu Německa a v Rakousku se vedle prodlev a kadencí pedál uplatňoval k vedení melodie. V Čechách se tento způsob hry na pedál obvykle neuplatňoval, protože většina varhan disponovala jen 12 chromatickými tóny. Standardně se používaly 16' a 8' rejstříky, méně obvykle i 4'. 32stopé rejstříky se u nás nestavěly.

Pedálové rejstříky barokního období jsou: Principálbass, Violonbas, Oktávbass 4', Subbas 16', Oktávbass 8', Kvintbas a Cornet, jež nahradil pedálovou Mixturu.

Některých varhany ze 17. století disponují zvukomalebnými hříčkami typu: Cymbelstern (hvězda), Vogelgesang (ptačí zpěv) aj. Tremolo zdejší varhanáři znali, občas ho na některé varhany aplikovali, ale nedá se o něm říct, že by bylo běžnou součástí českých a rakouských barokních varhan.

#### **IV. Návrh rejstříkových kombinací z olomoucké katedrály z roku 1701**

Octava 4' si žádá rychlejší a vzdušnější způsob hry než vážný, sladký a tubózní Principál 8'. Arpeggio, lomené akordy a styl fugato lze uplatnit v osmistopých řadách hlavního manuálu, nejlépe v obsazení Viola da Gamby, Quitadeny nebo Flétny lesní. Kombinace Flétny s Gambou vytváří efekt velké harfy. Pifferra je vlašská mutace. Hraje se na ni s Principálem 8' k pozdvihování všemi způsoby, ale zcela pomalu, ne v akordech, protože vydává sama ze sebe naříkavou harmonii. Zbytek registrací, obsahující především kvinty a mixtury, jsou určené pro hru svěží a majestátní.

Z doporučení, jak se registrovalo na positiv vyplývá: na Principál 4' se hrálo zčerstva, Copula 8' a 4' měly příjemný dutý charakter zvuku, při čemž Copula Maior 8' se uplatňovala pro hru generálbasu. Čtyřstopé, vyšší a alikvótní registry se používaly výlučně k rychlým pasážím ve způsobu non legato. Oproti tomu osmistopé hlasy a mutace nejvíce odpovídaly meditacím a fugové struktuře v pomalejším tempu.<sup>38</sup>

#### **V. Hudební formy na území jižního Německa a Rakouska**

Na úvod poznamenejme, že katolická liturgie byla prakticky jednotná, ať šlo o Rakousko, Čechy, Itálii i Francii. Jak jsme již uvedli v kapitole o francouzských varhanách, ke katolickým obřadům byl varhaník povinen zajistit hudební doprovod typu: preludium, interludium, postludium a versetta pro hru alternatim. Kromě toho doprovázel na varhany ještě

---

▪ 37 SEHNAL, Jiří. Barokní varhanářství na Moravě.: Díl 2., Varhany. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. ISBN 80-244-0887-2.

▪ 38 SEHNAL, Jiří. Barokní varhanářství na Moravě.: Díl 2., Varhany. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. ISBN 80-244-0887-2.

gregoriánský chorál a při větších svátcích také vokálně-instrumentální soubor. Skladatelé komponující pro církve na jihu Německa a v Rakousku přidělovali skladbám volných forem názvy: toccata, canzona, ricercar, intonazione a fantasia po italském vzoru. Koncentrovali se spíše na tvorbu drobnějších děl, rozlišovali různé druhy preludií: preludium a fuga; preludium, fuga a finále apod.

- **Magnificat**



Nejpopulárnější formou mezi skladateli bylo mariánské kantikum Magnificat, které se dalo uplatnit během slavení nešpor v katolické i luteránské církvi. Dochovala se řada takovýchto sbírek. Například „Modulatio organica super Magnificat“ od Johanna Caspara Kerlla (Mnichov, 1686), obsahuje osm sad o sedmi versetech na téma Magnificat, které byly krátké,

nekomplikované, zachovávající melodii příslušného nápěvu.

V mnoha sbírkách varhanní literatury tištěné v jižním Německu a Rakousku, byly versety a volné formy uspořádané podle tónového pořadí nebo stupnic. Protože rozsah pedálové klávesnice byl omezen na 12 nebo 18 tónů, dochovalo se hodně skladeb psaných pouze manualiter. Pedál se používal pouze úvodních akordech a v závěrečných prodlevách.

## VI. Registrace jihoněmeckých a rakouských varhan

Ačkoli varhany v Německu, Rakousku a Nizozemí spojoval *Werkprinzip*, zjevně neexistovala žádná standardní dispozice. Proto registrační postupy nebyly kodifikovány jako třeba v Anglii a Francii. Skladatelé jen vzácně zaznamenávali konkrétní rejstříky do jejich děl, předpokládali, že hráči zvolí vhodnou registraci. I tak však vzniklo několik základních pravidel během 17. a 18. století. Teoretik Johann Mattheson napsal: „Všeobecně, varhanní registraci lze rozdělit do dvou rodin. Do první patří zvuk celých varhan. Do druhé zařazujeme všechny zbývající, rozmanité varianty, které bylo možno realizovat skrze užití několika manuálů a které byly slabší, přesto však složeny z pečlivě vybraných stop.“<sup>39</sup>

- **Organum plenum**

se používalo ke hře volných forem, do kterých patří: preludia, preludia a fugy, toccaty, fugy, chorální preludia (v protestantské praxi), fughety, fantasie aj. Pleno obsahovalo principálový sbor hlavního stroje a pozitivu, které byly propojeny manuálovou spojkou.

---

▪ 39 RITCHIE, George H. a George B. STAUFFER. *Organ Technique: Modern and Early*. II. United States of America: Oxford University Press, 2000. ISBN 0195137450.

V pozdním 17. století, Andreas Werckmeister upozorňoval, že pouze jeden registr určité výšky by měl být vytažen v každém manuálu, jinak by mohla různorodost registrů narušit celkový dojem. Takto by se dalo nazvat klasické pleno pozdního 17. století:

Velké pleno			
Hauptwerk	Oberwerk	Pedal	Rückpositiv
Principal 16'	(manuálová spojka)	Principal 32'	Principal 8' Octava 4' Octava 2' Scharf VI-VIII
Octava 8'	Principal 8'	Octava 16'	
Octava 4'	Octava 4'	Octava 8'	
Superoctava 2'	Octava 2'	Octava 4'	
Rauschpfeife II	Scharf VI	Rauschpfeife III	
Mixtur VI-VIII	Cimbel III	Mixtur VI-VIII	
		Posaune 16'	
Malé pleno			
Hauptwerk	Oberwerk	Pedal	Rückpositiv
Principal 8'		Octava 16'	
Octava 4'		Octava 8'	
Superoctava 2'		Octava 4'	
Rauschpfeife II			

O tom, jak byly registrace německých zemích nesourodé, svědčí J. Mattheson, který popisuje, že se mohly dublovat 16', 8' a 4' principály, také smyky, tercie, sesquialtery a další rejstříky, pokud bylo zapotřebí mohutného zvuku. V podstatě se do plena mohlo přidat cokoli, co dodalo registraci lesk nebo vážnost. Čemu bylo vhodné se vyvarovat, tak to bylo flétnám a jazykovým registrům v manuálech. Později, z jiných spisů, se dovídáme pravý opak, že se doporučuje přidávat do plena 16', 8' a 4' labiální registry. Lze tedy vyvodit, že pleno 18. století bylo mohutnější a silnější, než pleno 17. století. Šíře nahradila brilanci stejně jako zvukový ideál. Co všechny teoretiky spojuje je tvrzení, že si nikdo svévolně nedovolil použít pro hru plena všechny rejstříky varhan.

Druhá skupina registrací byla spjatá s duem, triem a ostatními menšími žánry. Různé písennosti poukazují na stovky mnohdy velmi nápaditých registračních možností. Zatímco pleno byl sjednocený ansámbl registrů, menší kombinace tíhly k prvkům kontrastů. Když byla potřeba použít dva manuály, skladatel zapsal do not „à due claviere“ nebo „à due manuale“, případně zápis opatřil přesnou značkou třeba „R“ (Rückpositive) a Br“ (Brustwerk). V zásadě

se pro melodickou linku, volila světlejší nebo výraznější registrace.<sup>40</sup> Způsoby registrace sólového hlasu dle publikace profesora Ritchieho a Stauffera:

<b>použití základních stop</b> Principál 8' Quintadena 8' Quintadena 16' a 8'
<b>mezerovité rejstříkování – kombinace používající základních a vysoko položených registrů</b> Principal 8', Octava 2', Sifflöte 1' Quintadena 8' a Cymbál Gedact 8' a Waldflöte 2'
<b>kombinace s kvintovým zabarvením</b> Principal 8', Superoctava 2', Quinte 1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> ' Gedact 8', Rohrflöte 4', Nasat 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '
<b>kombinace s terciovým zabarvením</b> Principal 8', Sesquialtera II Principály 8', 4', 2', 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> ' a 1 <sup>3</sup> / <sub>5</sub> ' (standardně se vždy k rejstříkům 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> ' připojovala 1 <sup>3</sup> / <sub>5</sub> ') na Silbermannových varhanách: Principal 8', Rohrflöte 8', Octava 4', Spitzflöte 4' a Cornet III; Gedact 8', Nasat 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> ', Tierce 1 <sup>3</sup> / <sub>5</sub> ' a Sifflöte 1'
<b>jazyková registrace – buďto jazyk sám nebo s dublujícím principálem stejné výšky</b> Trompete 8' Trompete 8' a Principal 8'
<b>použití jazyků s principály vyšší stopy</b> Rankett 16', Octava 4', Quint 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> ' Krummhorn 8', Superoctav 2', Quint 1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> '

Dua, Tria a podobné formy, kde se dbalo na rovnocennost kontrastních hlasů, bylo zapotřebí hrát každý hlas na jiném manuálu. Pro hru cantu firmu v pedálu, se používaly výrazné registry: Trompette 4' nebo Clarin 4'. Byl-li nástroj obrovský, mohla se použít velmi silná průrazná registrace: Principál 32', Posaune 16', Trompette 8', Trompette 4' a Cornet 2'.

Stejně jako na dvoumanuálových, tak i na jednomanuálových varhanách se dalo velmi kreativně registrovat od slabších variant až po mohutné pleno. Jazykové registry se

▪ 40 RITCHIE, George H. a George B. STAUFFER. *Organ Technique: Modern and Early*. II. United States of America: Oxford University Press, 2000. ISBN 0195137450.

používaly spíše pro vedení melodické linky než pro podporu akordické struktury hlasů, a to především kvůli intonačním problémům.

Stejně jako plenum, drobnější kombinace stále rostly, co se týká do počtu rejstříků a síly zvuku.

V průběhu 18. století se do všech forem začaly přidávat hlubší rejstříky a ubírat vyšší. Tento systém registrování se stal hlavním prvkem 19. století, kdy skupiny labiálních a níže položených registrů byly považovány za základní nosnou barvu a v podstatě princip zvuku.<sup>41</sup>

---

▪ 41 RITCHIE, George H. a George B. STAUFFER. *Organ Technique: Modern and Early*. II. United States of America: Oxford University Press, 2000. ISBN 0195137450.

### 3. Historické a geografické souvislosti

V následujícím textu se na několika příkladech pokusím dokumentovat vzájemný vliv francouzské, středoněmecké a jihoněmecké kultury na stavbu varhan a hudební literaturu, s přihlédnutím k vývoji v českých zemích. Je totiž zřejmé, že národní hudební styly byly známy i hudebníkům z jiných zemí. Dochovaly se také doklady toho, že naši domácí hudebníci znali kromě italského i francouzský styl, a uplatňovali jej ve vlastních kompozicích.



*Gottfried Silbermann - Rötha*



*Gottfried Silbermann - Freiberg*



## I. Propojení německého a francouzského varhanářství

*„Vzájemný obdiv a přátelství dvou mistrů svého oboru – Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750) a Gottfrieda Silbermanna (1683-1753), se nedá zpochybnit. Společně pracovali na zrodu mechanismu prvních fortepian. Silbermann se dokonce později stal kmotrem Bachova syna Carla Philippa Emanuela Bacha.“<sup>42</sup>*

Navzdory německé tradici právě slavné Silbermannovy varhany obsahují jasné francouzské prvky. Jistě tomu tak je kvůli přímé spolupráci Gottfrieda se starším bratrem, který se vyučil u François Thieryho (1677–1749) a strávil většinu života ve Štrasburku. Mezi bratry byla údajně dohoda, že Andreas Silbermann (1678–1734) předá Gottfriedovi znalosti ze studií ve Francii pod podmínkou, že si vzájemně nebudou vstupovat do pole působení. Gottfried byl tedy označován za „saského“ a Andreas za „alsaského“ Silbermanna. Andreas pak předal svou dílnu svému synovi Andreasovi mladšímu.<sup>43</sup>

Příklad rejstříkové dispozice varhan ze Saska:

Dispozice varhan Gottfrieda Silbermanna, v kostele sv. Jiří, Rötha, 1721 <sup>44</sup>		
Hlavní manuál (C, D–c <sup>'''</sup> )	Pozitiv (C, D–c <sup>'''</sup> )	Pedál (C, D–c <sup>'</sup> )
1 Bourdon 16'	11 Gedackt 8'	
2 Principal 8'	12 Quintadena 8'	21 Principal Bass 16'
3 Rohrflöte 8'	13 Principal 4'	22 Posaune 16'
4 Octave 4'	14 Rohrflöte 4'	23 Trumpet 8'
5 Spitz Flöte 4'	15 Nazard 3'	+
6 Quinte 3'	16 Octave 2'	Manuálová ruční spojka
7 Octave 2'	17 Tierce 1 3/5'	Pedálová spojka (I/P)
8 Cornet III from c'	18 Quinte 1 1/2'	Tremolo
9 Mixture III	19 Sifflet 1'	
10 Cymbals II	20 Mixture III	

Můžeme si všimnout, že kromě toho, že jsou varhany vybaveny typickými francouzskými rejstříky Cornet, Tierce, Nasard, Posaun a Trumpette, mají dokonce zdvojené osmistopé a čtyřstopé rejstříky. Celkový zvuk varhan je oproti ryze severoněmeckému varhanářství bohatší v alikvótních řadách.

*„V mnoha případech se rejstříky na manuálech zdvojovaly. Nejsou tomu výjimkou varhany Gottfrieda Silbermanna v Sasku, kde 16', 8' a 4' hlasy principálů jsou dublovány flétnami, po způsobu francouzského Plein jeu.“<sup>45</sup>*

▪ 42 *Bach on Silbermann's organs: Ponitz & Grosshartmannsdorf* [online]. [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: <https://www.baroquemusic.org/cdtext6710.pdf>

▪ 43 *Gottfried-Silbermann-Gesellschaft* [online]. [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: <https://silbermann.org/>

▪ 44 GERNHARDT, Klaus. *LEIPZIG REGION: Silbermann organ at St. George's church in Rötha* [online]. [cit. 2020-04-04]. Dostupné z: <https://1url.cz/XzoRg>



# Varhany z Alsaska:

Dispozice varhan Andrease Silbermanna, v opatství Marmoutier, 1710 <sup>46</sup>			
GRAND ORGUE	POSITIF	RECIT	PEDALE
Montre 8'			
Bourdon 16'			
Bourdon 8'	Bourdon 8'		
Nazard 2 2/3'	Prestant 4'	Bourdon 8'	Flûte 16'
Doublette 2'	Nazard 2 2/3'	Prestant 4'	Flûte 8'
Tierce 1 3/5'	Doublette 2'	Nazard 2 2/3'	Prestant 4'
Cornet V	Tierce 1 3/5'	Doublette 2'	Bomparte 16'
Fourniture III	Fourniture III	Tierce 1 3/5'	Trompette 8'
Cymbale III	Cromhorne 8'		
Trompette 8'			
Clairon 4'			
Voix humaine 8'			

U těchto varhan se zdá být diskutabilní, jestli jsou více německé nebo francouzské.



*André Silbermann - Marmoutier*

- 45 RITCHIE, George H. a George B. STAUFFER. *Organ Technique: Modern and Early*. II. United States of America: Oxford University Press, 2000. ISBN 0195137450.
- 46 CHAPUIS, Michael. (1989). *ORGUES HISTORIQUES D'EUROPE* [CD-ROM]. harmonia mundi s.a., Mas de Vert, 13200 Arles

## II. Joseph Zettler

Velmi zajímavým příkladem prolínání vlivů jihoněmeckého a francouzského varhanářství je u nás prakticky neznámý varhanář Joseph Zettler z Ottobeuren (1709 – 1762). Ve východomoravském městečku Bojkovice je v kostele sv. Vavřince dochován vzácný jednomanuálový nástroj postavený již zmíněným brněnským varhanářem Antonem Richterem. Zettler se stavby zúčastnil jako tovaryš. Uvnitř varhanní skříně byl nalezen nalepený lístek: *"r. 1731 Josephus Zettler orgelmachergesell Von Ottobeyren aus schwaben"*.<sup>47</sup> Podle Josefa Edwina Miltschitzkého jde o jednoho ze zakladatelů ottobeurenské varhanářské tradice. Ve své knize „Ottobeuren-Ein Europäisches Orgelzentrum“<sup>48</sup> uvádí: *„J. Zettler se narodil r. 1709 v Langenbergu a zemřel r. 1762 v Ottobeuren. Roku 1731 spolupracoval na výstavbě nových varhan ve farním kostele sv. Vavřince v Bojkovicích, což je dokumentováno nápisem na vzduchové komoře: „1731 Josef(u)s Zettler varhanář z Ottobeyrenu ze Švábska“. Dne 28.5.1736 se oženil s Marií-Annou, dcerou varhanáře Jörga Hofera z Ottobeuru, se kterou měl deset dětí. Také se stal nástupcem Jörga Hofera. V matrice byl nazván „Artis suero organarius“. Roku 1747 - dokončil varhany ve farním kostele sv. Petra a Pavla v Ottobeurenu. Dále vytvořil varhany pro farní kostel sv. Šebestiána v Untrasried (1747), pro farní kostel Panny Marie v Buxheimu (1750) a pro protestantský kostel v Erckheimu (1762), který ale dokončil až jeho syn Franz Beda. Pozitiv J. Zettlera, stavěný v kapli sv. Benedikta v roce 1734, stál na severní galerii baziliky, nejméně do roku 1809. 24. 3. 1736 - Ottobeuren, benediktinský klášterní kostel, J. Zettler instaloval Pozitiv s I / 10; a pedál dole; atd.“*<sup>49</sup>

Propojení jihoněmeckého a francouzského stylu lze spatřovat i ve varhanářské tvorbě Karla Rieppa. Profesor Šlechta<sup>50</sup> doplňuje o varhanách v Ottobeurenu, že jsou všechny rejstříky děleny na bas a diskant. Profesor Klinda se zmiňuje, že K. Riepp sestavil registrační návod pro dvojce vlastní varhany v Salemu (1766). *„Jeho tutti je vlastně grand-jeu: plenové jazykové registry v manuálech a pedále, k tomu oktávy 4' a diskantový kornet na HW. Základní hlasy nazývá „Fondamenter“ a rozumí tím různé kombinace labiálních rejstříků 16', 8', 4' a dva rovnocenné osmistopé registry. Dále uvádí registrace k Duum, Triim, Basse de Tierce, Basse de Trompette a Taille v obvyklých francouzských sestavách.“*<sup>51</sup>

---

▪ 47 HUGO, Robert. Laskavé ústní sdělení ze dne 11.3.2020

▪ 48 MILTSCHITZKY, Josef. Ottobeuren - Ein Europäisches Orgelzentrum: Orgelbauer, Orgeln und überlieferte Orgelmusik. Tectum, 2015. ISBN 978-3-8288-35245.

▪ 49 MILTSCHITZKY, Josef. Ottobeuren - Ein Europäisches Orgelzentrum: Orgelbauer, Orgeln, und überlieferte Orgelmusik [online]. Universiteit van Amsterdam, 2012 [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: <https://hdl.handle.net/11245/1.378170>. PhD thesis. Amsterdam Institute for Humanities Research (AIHR), Faculty of Humanities (FGw). Vedoucí práce R. de Groot, str. 27.

▪ 50 ŠLECHTA, M. Dějiny varhan a varhanní hudby v Evropě; Státní pedagogické nakladatelství: Praha, 1985.

▪ 51 KLINDA, Ferdinand. Organová interpretácia. Bratislava: Opus, Bratislava, 1983. ISBN 80-7277-009-8 (str. 296)

### III. Doložení propojenosti varhanářství

Gottfried Silbermann byl ovlivněn francouzským varhanářstvím bratra Adrease Silbermanna. Na druhou stranu Andreas Silbermann ovlivnil francouzskou literaturu stavbou pedálu, který byl z velké části německého typu. Taktéž varhany v Ottobeuren ukazují propojení jihoněmecké a francouzské školy – samozřejmě nikoli kvůli Zettlerovi. Tento varhanář ale ukazuje, že na tovaryšské cesty se zřejmě chodilo i poměrně daleko, čímž docházelo k prolínání vlivů, v tomto případě k průniku francouzské a jihoněmecké oblasti.

Z výše uvedeného je možné vyvodit, zmíněné varhanářské školy se již v 18. století vzájemně ovlivňovaly. Organolog Dr. Tomáš Horák se domnívá, že v severozápadních Čechách docházelo k ovlivňování našeho varhanářství ze sousedního Saska.

Jedním z důkazů mohou být varhany v Podbořanech, postavené saským varhanářem Dresselem<sup>52</sup>. Stejně jsou v Čechách dochovány varhany žitavského mistra Tamitia.

### IV. Interpretační rozbor suity

#### „Suite du Deuxime ton; Livre d' Orgue de L. N. Clérambault“<sup>53</sup> na českých varhanách

Druhá suita obsahuje části:

- 1) Plein Jeu
- 2) Duo
- 3) Trio
- 4) Basse et Dessus de Cromorne
- 5) Flûtes
- 6) Récit de Nazard
- 7) Caprice (sur les grands jeux)

Na českých barokních varhanách bude znít Plein jeu více jako Plenum. Možným řešením je z registrace odstranit všechny mixtury a rejstříky, které v sestavě nepůsobí kompaktně. Díl Duo požaduje dvě barvy, které jsou založeny na protikladném zvukovém základu, ve stejné síle. Trio lze podpořit kvintovým základem. Reálně bychom na barokním nástroji uplatnili Quintadenu 8' s Flétnou 8'. Basse de Cromorne je opět forma vhodná pro dva manuály, sólový a doprovodný hlas. Jako sólo se očekávalo užití jazyku doprovázeného jemným osmistopým rejstříkem. Jazyk v pozdním baroku částečně kompenzoval Křivý roh nebo ručně sestavený Kornet.

---

▪ 52 HORÁK, Tomáš. *Varhany a varhanáři Lounska, Žatecka a Podbořanska*. Státní oblastní archiv v Litoměřicích, 2003. ISBN 80-86067-77-7.

▪ 53 CLÉRAMBAULT, Louis Nicolas. *Livre d' Orgue: Contenant deux suites I-er et du II-me ton*. Mainz: EDITION SCHOTT 1874, 1966.

Jedním z nejlépe aplikovatelným dílem jsou Flûtes. Část požaduje osmistopé flétny, jednu na pozitivu a druhou na hlavním stroji. Récit de Nasard, je navržená pro dva manuály. Doprovod psaný na Grand Orgue, by se mohl hrát na pozitivu (Cop8'+Cop.4'). Pro vůdčí hlas, chybí-li Nasard, můžeme použít velkou kvintu s flétnovým hlasem nebo Quintadenu podepřenou jiným základním rejstříkem, aby byla zachována originalita a pestrost jednotlivých dílů. Poslední forma Caprice vyžaduje barvu Grand jeux, kterou se nám v Čechách vytvořit na barokních varhanách nepovede. V této závěrečné části by se měl použít plný stroj varhan. Jde spíše o gradaci, tečku za celou patnáctiminutovou suitou. Pokud nemáme jazyky, bude potřeba použít z dynamických důvodů mixtury a jiné vysoké alikvotní řady.

Když podrobněji rozebereme registraci Plein jeu, která se používala většinou jako úvodní díl cyklu suit nebo mše, naše představa zvuku by se neměla opírat pouze o prvek hlasitosti. Francouzské Plein jeu připomíná proud tekoucí řeky neobvyklých harmonických spojů, postrádajících pravidelné impulsy, jaké najdeme u německé hudby. Jde o střet homofonie (zvuk), se strukturou polyfonie (imitace). Potřebujeme dodat ozdoby s akcenty. Důležitou roli hrají disonance, détaché artikulace a inégal. Neobvyklé harmonické motivy je lepší chápat jako různá zabarvení, která nabývají největšího významu především ve starém ladění. Podstatnou složkou je taktéž frázování v pedálu (menší a větší koma) aj.

Z toho vyplývá, že nestačí se soustředit jen na jednu složku, ale na výraz a způsob hry záleží ne tolik na tom, co hrajeme za skladbu, ale na jaké varhany ji hrajeme.

Seznam francouzské barokní literatury se nedá s českým výčtem srovnávat. Třebaže nemáme tolik hudebního materiálu, formy praeludia, toccaty, fugy, variace a velmi různorodá versetta poukazují na takty, které byly jistě určené pro improvizaci. Takže jihoněmečtí varhaníci, Italové, Rakušané a Češi, byli schopní pohotové hry z listu a improvizace.

#### 4. Ladění, jakožto doklad francouzského vlivu ve střední Evropě

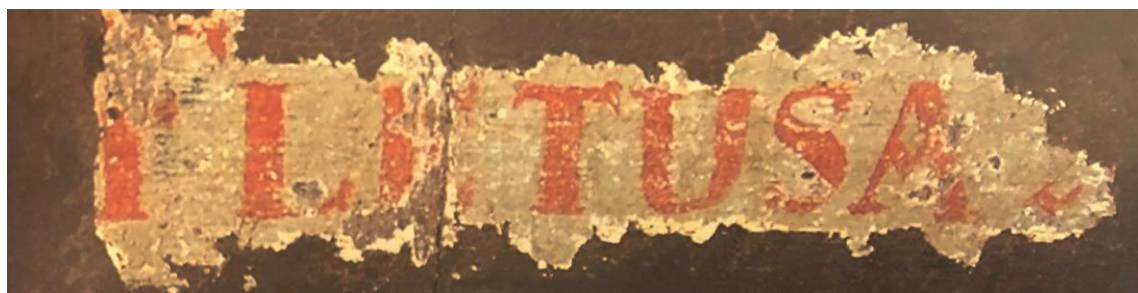
*„Rozsáhlý průnik vokálně instrumentální hudby na evropské kůry s sebou přinesl tlak na přehodnocení preferencí hlavního ladícího normálu. Důležitým důvodem byla expanze nových dechových nástrojů, zvláště od francouzských výrobců, které nebylo možné používat s varhanami laděnými v dosavadním komorním tónu, tj. u nás v kornetovém ladění.“<sup>54</sup>*

*„Varhany se vyskytují ve dvojím ladění, vyšším a hlubším, v prvním ladění jsou varhany užívané všude v Německu a v Čechách, jejich ladění se obvykle nazývá cink- nebo cornetti tón. Varhany druhého či hlubšího ladění, a to o celý tón, jsou slyšet v Itálii a Francii, toto ladění se nazývá chori-tón či chor-tón. S tímto druhým ladí francouzské flétny nebo-li fletuse, snížené klaríny (clarini humiliati); tyto všechny nástroje ve svém tónu c souznějí s našimi varhanami v tónu b.“ (překlad Jiřího Sehnala)<sup>55</sup>*

*„Termín francouzský (galský) tón tak souhlasí s teoretickou výškou starého „Janovkova“ Chortonu. Už Janovkův Chorton, spojovaný s francouzskými nástroji, se shoduje s Muffatovým popisem francouzského instrumentálního tónu.*

*Dr. Tomáš Horák nedávno zveřejnil doklad, podle kterého francouzský tón použil Leopold Spiegel (1680–1730) při stavbě svého nástroje v Krásném Studenci u Děčína už v r. 1717.*

*Podle Janovky se používal kolem r. 1700. Nelze vyloučit, že v té době už „francouzský“ vliv působil i jinde. Při restaurování varhan Johanna Georga Hermanna z roku 1714 v poutním kostele na Chlumku v Luži, se našly zbytky původních štítků s názvy rejstříků. Mezi nimi se objevil zcela unikátní, na našem území jediný případ, kdy rejstřík flétnového typu byl označen slovem „Fletusa“.<sup>56</sup>*



*Fletusa v Luži*

▪ 54 ČASOPIS SLEZSKÉHO ZEMSKÉHO MUZEA: K OTÁZCE VÝŠKY HUDEBNÍHO LADĚNÍ VE SLEZSKU [online]. 2011, (SÉRIE B/60) [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: <http://www.szm.cz/media/docs/cszm-b-1-2011-57a32b3a982bb.pdf>

▪ 55 Jiří SEHNAL, Práce brněnského varhanáře Antonína Richtera na Velehradě v letech 1745–1747, Vlastivědný věstník moravský, 1968, 2, s. 258, pozn. 27.

▪ 56 KOUKAL, Petr. Dobře rozladěné varhany.: K dějinám hudebního ladění v českých zemích. NPÚ, ÚOP v Telči, 2013. ISBN 978-80-905631-0-0.

## 5. Prolínání hudebních stylů

### I. Johann Jakob Froberger, klíčová postava evropské hudby 17. století

Z historického pohledu by se dalo říct:

Froberger dosáhl za svého života velkého uznání a procestoval téměř celou Evropu. Přesto začátek a konec jeho kariéry byl přinejmenším nelehký.

*"Pravděpodobně kvůli válečným podmínkám a nedostatku uplatnění ve Stuttgartu, se okolo roku 1634 vydal Froberger do Vídně (nebo po Steiglederově úmrtí?), údajně, podle Johanna Matthesona, dohromady s doprovodem švédského posla. Není jisté, zdali našel práci tak rychle; v dvorních účetních knihách se objevuje jako varhaník až mezi lednem a říjnem roku 1637. Teorie, že ho otec doporučil ve Vídni nebo že byl povolán sloužit tam u dvora, jak tvrdí Siedentopf, se už dnes nedá prokázat. V září 1637 Froberger dostal od císaře stipendium, aby mohl studovat u G. Frescobaldiho v Římě, který toho samého roku publikoval dva svazky toccat v nové edici."<sup>57</sup> (volný překlad)*

Dita Hradecká, hudební publicistka, shrnuje Frobergerův život velmi výstižně: „Johann Jakob Froberger je v dějinách hudby vlivnou postavou, ale z jeho života známe jen fragmenty. Narodil se ve Stuttgartu roku 1616 a smrt jej zastihla o jednapadesát let později ve Francii. Působil jako hudebník u vídeňského dvora, pobyl v Římě u Frescobaldiho, Florencii, Mantově, na dlouhém putování se zastavil v Drážďanech, Bruselu a přes Antverpy se dostal do Paříže. U šlechtických dvorů byl pro své hráčské schopnosti vřele vítán a podle badatelů není vyloučené, že těchto příležitostí využíval i ke špionáži pro svého zaměstnavatele... Jak Froberger zaznamenal v záhlaví své Suity č. 30, jeho loď na cestě do Londýna přepadli piráti, takže na britskou půdu vstoupil s prázdnými kapsami. Nakonec se vrátil k císařskému dvoru ve Vídni, ale s nástupem Leopolda I. na trůn své místo ztratil. O zbývajících deseti letech Frobergerova života se dochovalo jen málo informací. Posledních osmnáct měsíců strávil ve službách ovdovělé vévodkyně Sibylly ve francouzském Montbéliard.

V souboru dochovaných Frobergerových skladeb najdeme v té době obvyklé formy klávesové hudby, tedy toccaty, ricercary, suity, capriccia, fantazie. Některým dala vzniknout konkrétní příležitost, třeba úmrtí panovníka či přítele nebo rozladěnost nad zmíněnou londýnskou příhodou. Froberger sice pomohl konstituovat pravidla žánru, ale jeho hudba zní velmi svobodně.“<sup>58</sup>

---

▪ 57 RAMPE, Siegbert. Johann Jacob Froberger: New Edition of the Complete Keyboard and Organ Works I. Bärenreiter, 1993. ISBN 9790006540778.  
▪ 58 HRADECKÁ, Dita. Johann Jakob Froberger - Clavichord Fantasias. Harmonie. 2012

## II. Louis Couperin a Johann Jacob Froberger

### vzor obraz či obraz a vzor?

*„Když Louis Couperin (1626–1661) přijel do Paříže, měl už svůj vlastní ustálený hudební styl. Není jisté, zda se Couperin setkal s německým mistrem; s o deset let starším skladatelem a strážcem improvizačních tradic svého učitele Frescobaldiho; ale pokud ano, můžeme bezpečně předpokládat, že toto setkání bylo pro Couperina důležité.*

*Prameny uvádí, že Froberger navštívil Paříž alespoň jednou, počátkem roku 1650, (ve stejné době, kdy se Couperin usadil v Paříži), také se traduje, že vášnivý Frobergerův improvizační styl, nesmírně temperamentní a osobní, musel být slyšen, aby byl skutečně pochopen, a že Couperin sám napsal „preludium v imitaci pana Frobergera“, kde hned v úvodu citoval nejslavnější Frobergerovu toccatu. Je tedy nesporné, že Couperin Frobergerovu hudbu musel znát.*

*Oproti leckterým uznávaným francouzským skladatelům, Froberger prokázal své mistrovství v třech nových žánrech pro klávesové nástroje: v improvizačních toccatách ve Frescobaldiho „fantastickém“ stylu; tanečních suitách v tradičním stylu; a kontrapunktických fantaziích ve starém polyfonním způsobu.*

*Zdá se, že Couperin byl prvním francouzským skladatelem pro klávesové nástroje, který plně zvládl všechny tři žánry: jeho nonmesuré preludia jsou výrazně francouzskou verzí italských toccat; taneční části jsou dokonale charakterizovány s obrovskou rozmanitostí; a jeho skvělé kontrapunktické vzdělání (vlastnost, za kterou byla jeho hudba ceněna již v sedmnáctém století), bylo představeno zejména ve středních, měřených částech některých preludií, v allemandách a kánonické sarabandě.<sup>59</sup>*

## III. Johann Caspar Ferdinand Fischer

Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656 – 1746) byl český barokní hudební skladatel a kapelník, mistr suity pro cembalo a varhany. Vystudoval v Ostrově piaristické gymnázium, kde se naučil hrát na klávesové nástroje a na housle. Jeho rané práce se dochovaly v klášterním archivu v Ostrově nad Ohří.

Někdy mezi lety 1686 až 1689 začal Fischer působit v Ostrově jako kapelník u sasko-lauenburského dvora. Zde měl příležitost se setkat s rozmanitými hudebními vlivy, které se později odrážely v jeho tvorbě. Roku 1690 se stal kapelníkem u bádenského dvora a roku 1715 se přestěhoval do Rastattu, kde sloužil bádenskému dvoru až do své smrti.<sup>60</sup>

Již Fischerova první vydaná díla, orchestrální suity „*Jouranal de Printemps*“ (Augsburg, 1695) a cembalové suity „*Les Pieces de clavessin*“ (Ostrov nad Ohří, 1696), jsou

---

▪ 59 MORONEY, Davitt. (1989). *LOUIS COUPERIN* [CD-ROM]. harmonia mundi s.a., Mas de Vert, 13200 Arles, Made in W. Germany

▪ 60 Johann Caspar Ferdinand Fischer [online]. 2019 [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Caspar\\_Ferdinand\\_Fischer](https://cs.wikipedia.org/wiki/Johann_Caspar_Ferdinand_Fischer)



psána ve zcela francouzském stylu, včetně titulů a názvů jednotlivých částí. Dokonce i místa vydání jsou na titulních listech uvedena ve francouzštině. I ve svých duchovních skladbách *Psalmi vespertini* (1701) a *Lytaniae lauretanae*, (1711) Fischer kombinuje obvyklý styl rakouského (vídeňského) baroka s výrazně francouzským pojetím vokálně instrumentálních skladeb. Již zmíněný Mauritius Vogt v heslech svého slovníku uvádí Fischera jako nejlepšího skladatele své doby.<sup>61</sup>

„Z dnešního pohledu mají největší význam skladby pro klávesové nástroje. Jeho varhanní cyklus *Ariadne Musica* (1702) tvoří preludia a fugy v 20 různých tóninách. Tato myšlenka, provést dílo ve všech tóninách, se zrodila ještě dříve, než vznikl Bachův *Temperovaný klavír*.<sup>62</sup> „V *Ariadně* jsou použity všechny tóniny, včetně *Fis dur*, *es moll*, *gis moll*, *b moll* a *Des dur*, což jeho současníci hodně kritizovali, jak správně dokládají některá vydání. „I ta nejkratší věta odhaluje mistra formy, citlivě a hluboce promyšlenou harmonii, zručný kontrapunkt.“<sup>63</sup> (volný překlad)

Fischer, nazývaný „bádenským Bachem“, uvedl do německé hudby francouzský vliv reprezentovaný například Jeanem Baptistou Lullym. Nahrazením klasické francouzské přede hry také přizpůsobil pro cembalo principy orchestrální suity. Z jeho díla čerpali J. S. Bach a G. F. Händel.<sup>64</sup>

- 
- 61 Casparus Fischer, nostri aevi componista absolutissimus. Vogt, Mauritius, Conclave, 2. nepaginovaná strana, heslo Casparus Fischer
  - 62 HORA, Jan. Laskavé ústní sdělení ze dne 22.6.2020
  - 63 WERRA, Ernst von. Johann Caspar Ferdinand Fischer: Sämtliche Werke für Tasteninstrument. Germany: Breitkopf and Härtel, 1983. ISBN 979-0004177136.
  - 64 Johann Caspar Ferdinand Fischer [online]. 2019 [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Caspar\\_Ferdinand\\_Fischer](https://cs.wikipedia.org/wiki/Johann_Caspar_Ferdinand_Fischer)



## 6. Francouzské romantické varhany

### I. Vliv 19. stol. na varhanářství

V dubnu roku 2019 proběhly varhanní kurzy zaměřené na interpretaci francouzské hudby na české nástroje. Podrobnosti o těchto kurzech připojuji v příloze této práce. Nejprve si dovoluji citovat profesora Verheggena, který tyto kurzy vedl: *„Důležitým momentem ve francouzském romantismu a varhanářství sehrála jednoznačně Velká francouzská revoluce. Koncem 18. století církev ztratila své mocenské postavení a kláštery musely být zavřeny, to znamená, že i chrámová hudba byla omezeně provozovaná.*

*Když se revoluce začátkem 19. století utišila, všechno se postupně obnovovalo. Taktéž varhanáři museli začít od nuly, měli hodně práce, protože spousta varhan byla kompletně zničena.*

*Posléze vznikaly nové nástroje, s větším množstvím registrů. Do varhan byla nově zabudována Barkerova páka a žaluzie (což sice nebyl vynález 19. stol, přesto se stal jedním z hlavních pilířů romantismu). Datově, přibližně k Caesaru Franckovi (1822-1890), většina varhaníků ovládala mistrovsky hru levou nohou a pravou používali výlučně k manipulaci s žaluzií. Jelikož hráli pedál jen jednou nohou, druhou nohou mohli pohodlně manipulovat s žaluzií a s dalšími pomocnými zařízeními. Obecně, na začátku 19. století bylo zvykem hrát pomalé kusy velmi pomalu a rychlejší dost artikulovaně, jako v baroku.*

*Postupem času se spojování hlasů stávalo hlavním způsobem hry na varhany. Ještě za C. Francka, kterého řadíme do 2. období, se vázal hlavně soprán a vnitřní hlasy byly spojovány celkem nedůsledně, avšak po Ch. M. Widorovi bylo legato povinné naprosto ve všech hlasech.*

*Nicméně, našli se učitelé, kteří začali řešit akustiku. Například A. Guilmant tvrdil, že pokud je dozvuk ohromný, měli bychom hrát stylem non legato. C. Saint-Saëns bojoval proti principu legata, chtěl hrát vše barokním stylem. Dokonce Tournemire, který za legato považoval vlastně legatissimo, uznává, že existuje spousta dalších možností úhozu při hraní na varhany<sup>65</sup>.*

### II. Aristid Cavaillé-Coll (1811-1899) a César Franck (1822 – 1890)

Epocha francouzského romantismu se opírá o dvě významné osobnosti – varhanáře Aristida Cavaillé-Colla a skladatele Césara Francka.

Cavaillé-Coll, aktivní v letech 1840–1899, vynalezl nový typ nástroje tzv. „symfonické varhany“, čímž otevřel dveře tradici francouzskému romantismu. C. Franck, varhaník

---

▪ 65 (volný překlad, kurzy 24. 4. 2019, prof. Marcel Verheggen)

z baziliky Sainte-Clotilde v Paříži od roku 1858 až do své smrti, se právoplatně považuje za průkopníka nové francouzské varhanní školy. Je tomu tak proto, že v některých svých dílech plně využil potenciál varhan Cavaillé-Colla a zcela tak uplatnil symfonický styl. (Grande Pièce Symphonique, Final apod.) Od té doby každý francouzský skladatel písic varhanní literaturu v 19. a 20. stol. pracoval ovlivněn nástrojem varhanáře Cavaillé-Colla a Franckovým přístupem k nim.

### III. Typické znaky pro varhanářství A. Cavaillé-Colla

V romantismu se začaly německé i francouzské nástroje budovat s četným množstvím osmistopých hlasů, které varhaníkovi umožňovaly rychle a plynule měnit dynamiku nástroje. A. Cavaillé-Coll dovršil francouzské varhanářství a to v několika ohledech: rozšířil *Récit* a *Pedal*, zvýšil tlak vzduchu, použil harmonické labiální a jazykové registry, aby zesílil diskant, opatřil každý manuál celou řadou skvělých jazykových registrů, vynalezl systém kovových pedálových šlapek, jako první použil Barkerovu páku při stavbě nástroje v chrámu St. Denis (1841), kterou později ještě zdokonalil, spojil klasickou *Furniture* a *Cymbale* v jedinou nízkou mixturu „*Plein jeu*“, s oblibou používal horizontální jazyky „*en chamade*“ a je označován za vynálezce „*Trompette harmonique*“.<sup>66</sup>

Tyto varhany se nejvíce hodí k interpretaci děl s homofonní strukturou. Jednou z jejich nejlepších vlastností je způsob, jakým dokáží vytvářet dramatické efekty *crescenda* a *decrescenda*. Standardně byly manuály řazeny takto – *Grand Orgue*, *Positif* a *Récit*. Pokud měly varhany čtyři manuály, mezi *Grand Orgue* a *Positif* se umisťoval tzv. *Bombarde*. Pátý manuál *Grand-Choeur* se objevoval pouze na největších varhanách a nacházel se pod *Grand Orgue*. Manubria byla uspořádána v řadách na obou stranách klaviatur. V podobném stylu byly členěny pedálové kombinační šlapky posazené do jedné linie těsně nad pedálem. Pozoruhodné je, že Cavaillé-Coll do varhan zahrnul menší množství mixtur a vysoko znějících rejstříků, než měly francouzské varhany v klasické éře a uplatňoval je pouze za účelem dodání většího lesku a brilantnosti jazykům.

Cavaillé-Coll umisťoval do každého manuálu jazyky a vysoké labiály na dělenou vzdušnici, která se dala aktivovat prostřednictvím pedálového ventilu. Manubria těchto rejstříků byla odlišená od ostatních červenou barvou, aby tak upozornila hráče, že registry nebudou znít, dokud příslušná *anches*, kombinační šlapka, nebude stlačená dolů. Proto se lze domnívat, že když francouzští romantičtí skladatelé vyžadovali ve skladbách *anches*, nemysleli tím pouze sbor jazykových rejstříků, ale také vysoké labiály a mixtury, které měly stejnou vzdušnici a daly se ovládat tou samou pedálovou spojkou. Cavaillé-Coll zamýšlel pomocí *anches* završit skupinu *fonds*, sbor základních rejstříků, které zahrnovaly většinu 16',

---

▪ 66 RITCHIE, George H. a George B. STAUFFER. *Organ Technique: Modern and Early*. II. United States of America: Oxford University Press, 2000. ISBN 0195137450.

8' a 4' labiálních hlasů. Tímto způsobem dokonale propojil *Plein jeu* a *Grand jeu* klasických varhan v jeden skvostný plný zvuk.

- **Varhany v Sainte-Clotilde**

Jedním z nejslavnějších příkladů nástrojů z dílny Cavallé-Colla jsou varhany v Sainte-Clotilde (1859). Jedná se o nástroj, na kterém komponoval C. Franck většinu svých děl. Vedou se spory ohledně detailů nástroje, protože po Franckově působení se toho hodně změnilo. Varhanní dispozice v následující tabulce byla odvozena z hracího stolu používaného C. Franckem. Seznam rejstříků byl vyjmut během pozdějšího přestavování, ale uchráněn nejprve Charlesem Tournemirem a poté Florem Peetersem. Registry na každém manuálu, jež se aktivovaly skrze *anches* a byly zvýrazněny červeně, jsou vyznačeny tučně.

- **Dispozice Cavallé-Coll varhan v Sainte-Clotilde, v Paříži**

Grand Orgue (C-f <sup>'''</sup> )	Positif (C-f <sup>'''</sup> )	Récit (C-f <sup>'''</sup> )	Pédale (C-d <sup>'</sup> )
Montre 16'	Bourdon 16'	Bourdon 8'	
Bourdon 16'	Montre 8'	Flûte harmonique 8'	Sousbasse 32'
Montre 8'	Bourdon 8'	Viole de gambe 8'	Contrebasse 16'
Bourdon 8'	Flûte harmonique 8'	Voix céleste 8'	Basse 8'
Flûte harmonique 8'	Gambe 8'	<b>Flûte octaviante 4'</b>	Octave 4'
Viole de gambe 8'	Unda maris 8'	<b>Octavin 2'</b>	<b>Bombarde 16'</b>
Prestant 4'	Prestant 4'	<b>Trompette 8'</b>	<b>Basson 16'</b>
<b>Octave 4'</b>	<b>Flûte octaviante 4'</b>	Basson-Hautbois 8'	<b>Trompette 8'</b>
<b>Quinte 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>'</b>	<b>Quinte 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>'</b>	Voix humaine 8'	<b>Clairon 4'</b>
<b>Doublette 2'</b>	<b>Doublette 2'</b>	<b>Clairon 4'</b>	
<b>Plein jeu harmonique VII (?)</b>	<b>Plein jeu III-VI (?)</b>		
<b>Bombarde 16'</b>	<b>Trompette 8'</b>		
<b>Trompette 8'</b>	<b>Clarinette 8'</b>		
<b>Clairon 4'</b>	<b>Clairon 4'</b>		
<b>Pedálové kombinace</b>			
Tirasses: G.O., Pos., Réc.; Accouplements: Pos/G.O., Réc./Pos.; Octaves graves: G.O., Pos., Réc.; Anches: G.O., Pos., Réc., Péd.; Tremolo; Žaluzie: Réc.			

Dělení registrů do dvou kategorií:

- 1) fonds – registry základních hlasů, které zahrnovaly všechny labiální rejstříky 16', 8' a 4' výšky, kromě Voix céleste
- 2) anches – jazyky, vysoko položené retné rejstříky a mixtury,

Doublette 2' se počítal mezi principálové hlasy, oproti tomu Octavin 2' připomínal spíše otevřenou kovovou flétnu. Voix céleste, Unda maris 8' (druhý celestový rejstřík) a Voix humaine se používaly jako zvláštní barvy, a proto se nezahrnovaly do sborové hry *fonds* ani *anches*. Význačným a důležitým rysem varhan Cavaillé-Colla, je zvuk harmonických píšťal: dvakrát tak dlouhé labiální a jazykové píšťaly, které v kombinaci se zvýšeným tlakem vzduchu vytvořily mimořádně plné tóny v diskantu. Přestože někteří barokní stavitelé experimentovali s harmonickými píšťalami, A. Cavaillé-Collovi se podařilo je zušlechtit nevídaným způsobem.

Taktéž spojky i ventily existovaly už na barokních varhanách. Cavaillé-Coll je důmyslně seřadil do nového systému. Vhodné umístění pedálových kombinačních šlapek umožnilo varhaníkovi zapojovat je během hraní. K tomu, aby byla zapnuta spojka nebo ventil, varhaník sešlápnul danou kombinační šlapku a zastrčil ji doprava. K vypnutí bylo potřeba šlapku odháknout, nechat ji odskočit do původní vyvýšené pozice. Použitím této metody byl hráč schopný vytvořit značné registrační efekty s nebývalou snadností. Skupiny pedálových kombinací používané Cavaillé-Collem mohou být shrnuty následně:

**Tirasses** – pedálová spojka, která spojovala jednotlivý manuál s pedálem. Jednalo se o spojku mechanickou. Pokud byla zapojená, pohybovaly se nejen klávesy pedálu, ale i spojeného manuálu. Obdobně fungovala i **Accouplements**, manuálová mechanická spojka, která propojovala manuály. Další mechanická spojka, **Octaves graves**, umožňovala hráči přidat spodní oktávu. Tóny, které byly hrány, zněly taktéž o jednu oktávu níže. **Anches** – pedálový ventil sloužící k zapojení jazyků (mimo Voix humaine a Basson-Hautbois), vysoko znějících labiálních hlasů a mixtur na všech manuálech. Když byla použita tato kombinační šlapka, aktivovala se i příslušná vzdušnice. Žaluzie, francouzsky **Pédale d'expression**, se ovládala vertikálně a byla připojená k *Récit*, jehož normální pozice byla zavřená. Cavaillé-Coll použil záměrně dvoustupňovou západku, takže varhaník se mohl rozhodnout, zda otevře žaluzii jen na polovinu nebo úplně. Franckovy varhany v Sainte-Clotilde měly právě takovou žaluzii. Později Cavaillé-Coll nahradil žaluziovou šlapku moderní pedálovou žaluzií, avšak pro velmi rychlé otevírání a zavírání se zdála být pedálová šlapka praktičtější.<sup>67</sup>

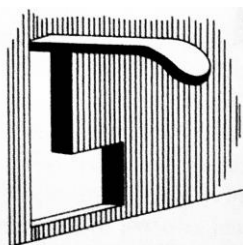


Figure 9a Cavaillé-Coll combination pedal.

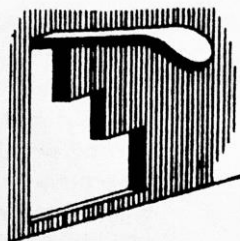


Figure 9b Cavaillé-Coll expression pedal for the *Récit*.

▪ 67 *Toward an Authentic Interpretation of The Organ Works of César Franck* (New York: Pendragon Press, 1983), pp.49-50

#### IV. Registrace francouzské romantické literatury na francouzské nástroje

Francouzští romantičtí skladatelé pokračovali v tradici zapisování registračních návodů do not tak, jako to bylo zvykem dělat v době klasické éry. Od 19. stol. kromě rejstříků přibýlo označování crescenda, decrescenda, připravených kombinací a přesně určených míst, kde je příhodné registry přidat či ubrat. Nejdůležitějším aspektem registrační praxe v romantismu byl způsob, kterým se utvářelo velké crescendo a decrescendo na Cavaillé-Collových varhanách. Postup vzniku crescenda a decrescenda lze popsat následovně:

Dříve, než mohla hra začít, varhany musely byly tzv. „**připravené**“:

- Registry *fonds* byly vytaženy na každém manuálu a také v pedálu. Pokud v notách nebylo uvedeno jinak, *fonds* za normálních okolností zahrnovaly 16', 8', 4' labiální hlasy kromě Voix céleste. Rejstříky z *Grand Orgue* nezačaly znít, dokud nebyla stlačena příslušná pedálová kombinace.
- *Tirasse Grand Orgue* se zapnula, takže všechny rejstříky, které zněly v hlavním manuálu, zněly také v pedálu.
- *Anches* byly vytaženy na každém manuálu. Jednalo se o 16', 8' a 4' jazykové registry a všechny vysoké labiály, které se používaly k zesílení zvuku. Opět žádný z těchto červeně označených rejstříků nezněl, dokud nebyla aktivovaná daná pedálová kombinace.
- Šlapka ovládající *Pédale d'expression* byla zajištěna v dolní poloze.

Až po uskutečnění přípravných kroků, se mohlo přistoupit k samotné hře:

- Varhaník začal hrát na *Grand Orgue*, do kterého měl stažen *Récit*. Ve varhanách zněly pouze rejstříky třetího manuálu, dokud nebyla sešlápnutá kombinace *Grand Orgue sur machine*. (Rejstříky třetího manuálu zněly také v pedálu skrze *Tirasse Grand Orgue*.)
- Dále se propojil *Positif* do *Grand Orgue* a začalo znít více *fonds* hlasů, jak v manuálu, tak přes *Tirasse* automaticky i v pedálu.
- Nyní bylo povoleno použít kombinaci *Grand Orgue sur machine*, která opět zesílila jak manuál, tak pedál.
- Následovalo sešlápnutí šlapky *Anches-Récit*, které způsobilo přidání všech jazyků a dalších pomocných rejstříků z *Récit* do hlavního stroje a pedálu. Posílením těchto hlasů a postupným znovuotevřením žaluzie se vytvořilo brilantní crescendo.
- Přidala se kombinace – *Positif anches*.
- Aktivovala se kombinace *Grand Orgue anches*.
- Vrcholu crescenda bylo dosaženo pomocí *Pédale anches*.

Decrescendo bylo docíleno obrácenou cestou výše uvedeného postupu.

## 7. Varhanářství na území Čech v 19. stol.

Nedávný výzkum epochy romantismu zpochybnil společensky zažitou představu o 19. století, jako o období úpadku ve varhanním stavitelství a kompozici. Varhanáři, odborníci a varhaníci uznávají, že nejlepší nástroje 19. století se umělecky vyrovnaly těm nejušlechtlejším nástrojům, z jakékoliv jiné éry. Svou velkolepostí dovozovaly bravurní interpretaci romantických mistrovských děl svého času. Z nejvýznamnějších varhan 19. století se nám do dnešní doby bohužel dochovalo v původním stavu pouze několik nástrojů. Slyšíme-li hrát romantickou varhanní literaturu na varhany stejného období, rychle se přesvědčíme, že se jednalo o pozoruhodnou periodu v historii varhan a její literatury.

„Romantismus je krásou bez hranic – neskonale krásou,“ napsal slavný německý spisovatel Jean Paul Richter. Romantické období usilovalo o vyjádření nevyjádřitelného, ohraničení nekonečného. V hudbě byla tato touha odražená v stále vzrůstajícím zájmu o extrém – extrém délky, kontrastu, virtuozity, velikosti, dynamiky a dalších složek.

Ačkoli se německé a francouzské romantické varhany lišily od sebe v některých zásadních ohledech, jednotlivé nástroje představovaly úspěšné vypořádání se s problémem umožňujícím hráčovi vytvářet obrovské, pozvolné jakoby zdánlivě neomezené crescendo a decrescendo zvuku. To je základní rys, více než jiný, který vede historiky, aby označili 19. století varhanami „symfonickými“.

Hlavní úlohou varhanáře romantické éry, bylo sestrojit nástroj, který by mohl být spojen v jeden obří ansámbl, na který by se dalo hrát lehce i se spojkami všech manuálů a prakticky neomezoval hráče v tempu a výslovnosti hraného tématu.

Stejnorodost, po které dychtil celý nástroj, je zřejmá na vzhledu romantických varhan s obecně plochým, jednoduchým prospektem píšťal. Na takových nástrojích nemělo rozčlenění žádné místo. Zřetelné prostorové oddělování manuálů, které využívalo baroko, nebylo více zapotřebí.

### I. Simplifikační systém

Abbé Georg Joseph Vogler (1749–1814) byl průkopníkem vlastního nového varhanního stylu. Původní myšlenka technického zlepšení a zjednodušení nebyla špatná, ale dopředu neověřená. Profesor Václav Syrový ve své publikaci vysvětluje: „*První předromantickou cestou byl Voglerův tzv. simplifikační systém, který částečně vyšel ze správných teoretických úvah, ale aplikoval je v praxi zcela zcestným způsobem. Jeho hlavní chybou bylo vytvoření násilné a nelogické jednoty syntetického a analytického postupu bez respektování jejich fyzikálně dialektické souvislosti.*“<sup>68</sup>

---

▪ 68 SYROVÝ, Václav. *Kapitoly o varhanách*. 3. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-009-0.

Voglerův systém byl vybudovaný na mnohých zásadách, ze kterých mi přišly nejdůležitější dvě následující teorie. 1. Je třeba se ptát, co jednotlivá píšťala přináší sama o sobě a v celku. 2. Jestliže varhany mají napodobovat orchestr, je nutné z nich odstranit hlasy stejné barvy, výšky a jiných kvalit.

Simplifikační systém přinesl do varhan nepojivě, ostré sólové hlasy. Ukázalo se, že varhany i přes velkou snahu imitovat zvuk orchestru tuto roli plně nedokážou nahradit, ba dokonce tím ztrácí svoji vlastní identitu.

## **II. Ceciliánská reforma**

Podněty zabývající se přehodnocením chrámové hudby, včetně samotné varhanní, pochází od Franze Xavera Witta (1834 – 1888) z Regensburgu. Roku 1867 založil spolek, ve kterém se mu dostalo široké podpory jak v odborných kruzích, tak i papežského stolce (Pius IX.).<sup>69</sup>

Ceciliánskou reformou (1867) byly z liturgické hudby odstraněny veškeré orchestrální nástroje, tzn. očekávalo se, že varhany je plně zastoupí. Jelikož se barokní varhany v té době zdály těžkopádné a neurvale řečeno „uřvané“, obsazení varhanních nástrojů obsahovalo zejména rejstříky v základní osmistopé poloze a jemné až hutné hlasy smykavé.

Tento přístup svědčí o nepochopení zvukového spektra varhan. V podobném duchu ceciliánská reforma ovládla celou Evropu a prosadila se i v Čechách. Nástroje splňující požadavky ceciliánské reformy se v Čechách stavěly již počátkem 70. let 19. století (Bezdědice 1870). Byly vyhledávány předními hudebníky (Josef Bohuslav Foerster, Leoš Janáček, Jaroslav Křička a mnoho jiných), které je pro jejich tvorbu inspirovaly.

## **III. Prototypy romantických varhan**

Nelze nahlížet na období romantismu pouze negativně. Nástroje z počátků této epochy, atypické tím, že nespádají do skupiny klasických ani romantických varhan, byly postaveny technicky zdařile a jsou zvukově velmi zajímavé. U některých nástrojů se už v hracím mechanismu setkáváme s Barkerovou pákou, která znamenala určitou předzvěst pneumatické traktury.

Mezi dochované a historicky cenné nástroje patří pozdní díla Fellerů, Predigerova, ranější Schiffnerova, také některé pneumatické varhany továrního původu (Rieger-Kloss). To se týká především velkých varhan umístovaných do významných chrámů. Vzhledem k tomu, že tyto varhany svědčí o vývoji varhanářství v Čechách, měli bychom je patřičně chránit. Stejně jako barokní klasické varhany tak i mnohé kvalitní romantické varhany se staly obětí dobových trendů a neunikly nevhodným dispozičním změnám či pokračujícím modernizačním tendencím.

---

▪ 69 KLINDA, Ferdinand. *Organ: v kultúre dvoch tisícročí*. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. ISBN 80-88884-19-5. Str. 150.

#### IV. Obecné znaky romantických varhan

České varhany 19. stol. mají sice nástroj od nástroje jinou intonaci, přesto varhany z dílny Em. Š. Petra, bratří Schiffnerů a Paštíků vychází ze stejné podstaty. Zpravidla je každý manuál vybavený jedním jazykovým rejstříkem, jen na větších varhanách, které jsou disponovány velikostí zhruba nad 50 registrů, se můžeme setkat se dvěma jazyky na jednom manuálu. Existují také varhany, které vzbuzují dojem, že jsou opatřeny vícero jazykovými registry. Většinou se však jedná o klam nebo varhanářský trik, kdy bývá jeden jazyk použit pro dvě barvy, přičemž v prvním případě rejstřík zní sám o sobě a v druhé variantě je zapnut tentýž hlas dohromady s tremolem anebo s jiným jemným smykem či krytem. Například u sv. Ignáce na Karlově náměstí lze hovořit o Voix humaine 8' a Cor anglais 8'.<sup>70</sup>

Technické vynálezy 19. století našly své uplatnění i v konstrukci hracího a registračního zařízení varhan. Velkým zvratem ve varhanářství se jeví využívaní vzdušnice kuželové, zprvu s mechanickou trakturou, později s trakturou pneumatickou a poté i elektro-pneumatickou. Nový typ vzdušnic usnadňoval varhaníkům rychlejší a pohodlnější ovládání častokrát obřích nástrojů. Časem se paradoxně ukázalo, že zásuvková vzdušnice s mechanickou trakturou, používaná dříve po několik staletí, má mnohem větší spolehlivost i životnost a není tak náročná na údržbu. Navíc mechanická konstrukce je nepostradatelnou z hlediska stylové interpretace staré hudby.<sup>71</sup>

Varhany ve Filipově a na dalších místech dokumentují technický vývoj a nové směry ve varhanářství na sklonku 19. století. Moderní u nás především aplikovali v zahraničí vyučení varhanáři a nové progresivní firmy (Steinmeyer z Oettingen). Dalšími významnými varhanáři českého romantismu jsou například: Josef Gartner (1796 – 1863), Karel Vocelka (1813 – 1876), Josef Hubička (1866 – 1940), Josef Rejna – Josef Černý (vznik firmy 1884 – 1927). Proto jsou v regionu zastoupeny varhany z velkých závodů (Schiffner, Rieger) početněji než nástroje epochy starší. Je potřeba dodat, že velký počet varhan byl vyroben varhanáři z Německa. Na severu Čech působili například Jehmlich z Drážďan a Eule z Budyšína. Plně pneumatický nástroj se nachází např. v kostele sv. Petra a Pavla ve Varnsdorfu.

V 19. a 20. stol. v Čechách zanikla většina malých varhanářských dílen. Tradiční varhanářské dílny zkrachovaly z důvodu toho, že se výroba varhan soustředila do větších či menších továren, které bohatě stačily zásobovat domácí i zahraniční trh. *„Koncem 19. století a zejména v první polovině 20. století se stala výroba doménou velkých závodů (v Praze, Krnově, Kutné Hoře, Žitavě, Budyšíně, Drážďanech, Vídni, Ludwigsburgu,*

---

▪ 70 ČERNÝ, Pavel. Laskavé ústní sdělení ze dne 23.5.2020

▪ 71 HORÁK, Tomáš. VARHANY A VARHANÁŘI NA ČESKOLIPSKU: HISTORICKÁ VLASTIVĚDA ČESKOLIPSKA. I. vydání. Česká Lípa: ARCHIV ČESKÁ LÍPA, 1996. ISBN 80-238-0334-4.



Frankfurktu atd.), které byly schopny zásobovat z tovární velkovýroby prakticky celou Evropu i zámorí.<sup>72</sup>

- **Dispozice varhan v bazilice sv. Petra a Pavla na Vyšehradě**<sup>73</sup>

Bratři Paštikové, 1903

I. manuál (C-f <sup>'''</sup> )	II. manuál (C-f <sup>'''</sup> )	III. manuál (C-f <sup>'''</sup> )	Pedál (C-d')
Principál 16' Bourdon 16' Principál 8' Kryt 8' Flétna dvojitá 8' Roh kamzíkový 8' Gamba 8' Oktáva 4' Flétna 4' Fugara 4' Kvinta 2 2/3', 2x Mixtura 5 1/3', 6x Kornet 8', 4x Trompeta 8'	Kvintadena 16' Principál 8' Kryt 8' Flétna trubicová 8' Flétna dutá 8' Fugara 8' Salicionál 8' Viola d'amour 8' Oktáva 4' Flétna 4' Mixtura 2 2/3', 4x Klarinet 8'	Salicet 16' Kryt jemný 16' Principál 8' Kryt líbezný 8' Flétna harmonická 8' Aeolina 8' Vox coelestis 8' Oktáva 4' Flétna příčná 4' Viola 4' Kvinta flétnová 2 2/3' Flageolet 2' Oboe 8'	Principálbas 16' Subbas 16' Kryt tichý 16' Violon 16' Salicet 16' Oktávbas 8' Bourdon 8' Cello 8' Posona 16' Trompete 8'
Spojky: I/P, II/P, III/P, II/I, III/I, III/II, II 4'/I, III 4'/I, III 4'/II, III 16'/I, III 16'/II Spojka crescendová, Spojka kombinací s ručními rejstříky, Volná kombinace, Pedálová kombinace k II. man., Pedálová komb. k III. man. Kolektivy: Pp, P, Mf, F, Ff, Pleno, Tutti II., Tutti III., P pedál, Mf pedál, Vypínač jazykových rejstříků Rejstříkové crescendo, Žaluzie III.			

## V. Hnutí Orgelbewegung

Počátkem 20. století Albert Schweitzer (1875 – 1965) podnítil tzv. „Orgelbewegung“, jinými slovy ideový i faktický návrat ke klasickým varhanám. I přes určitý posun ve varhanářském myšlení tehdejších stavitelů varhan dlouho přetrvávala tovární velkovýroba. Pokus o znovunastolení zvukového ideálu barokních varhan vedlo často k pouhé iluzi.

▪ 72 HORÁK, Tomáš. VARHANY A VARHANÁŘSTVÍ DĚČÍNSKA A ŠLUKNOVSKA. I. vydání. Děčín: Nadace Vlastivěda okresu děčínského, 1995. ISBN 80-900071-4-7. Str. 6.

▪ 73 Ondřej Valenta: Vyšehradské varhany [online]. Praha [cit. 2020-06-30]. Dostupné z: <https://www.ondrej-valenta.cz/vysehradske-varhany/>

Změna nemohla nastat, dokud zařízení a mechanismus nástrojů setrval v duchu moderních technických vybavení.

Po druhé světové válce byl již zmíněný nový směr ve varhanářství známý. Byla prokázána hodnota historických nástrojů, počítaje s jejich stroji, trakturami a píšťalami. Přesto v Československu v době, kdy už dávno mohly být zachráněny některé skvostné nástroje, došlo dopadem komunistického režimu naopak k jejich ničení. Varhany se přímo likvidovaly (mnohdy bez dokumentace) nebo byly ponechány volně devastačnímu procesu, který nezastavila ani rostoucí obliba varhanní hudby. Zlikvidované varhany byly nahrazovány nástroji pochybné hodnoty. Za lepších okolností byla historická varhanní skříň ponechána a do ní se vestavěl nový stroj.

V Čechách se k obdobné reformě hlásil Spolek přátel umění církevně-hudebního (1826). Sdružení prosperovalo natolik, že z něho vzešla roku 1830 první Varhanická škola, ústav pro vzdělávání varhaníků a ředitelů kůrů.

## VI. Varhany v profánních prostorech

V katolickém prostředí se s koncertním využitím varhan setkáváme na přelomu 19. a 20. století. Varhany byly úzce propojeny s liturgií, takže nikoho nenapadlo na ně hrát jindy než při náboženských obřadech a pobožnostech. Pokud se na ně hrálo jindy, vždy šlo jen o jejich zvukové předvedení nebo přezkoušení.

Teprve až v 19. století se u nás začaly organizovat koncerty, a to především díky varhanickým školám v Praze (1830) a v Brně (1884). Stalo se tak proto, že studenti museli veřejně prokázat, na jaké úrovni zvládli technické a interpretační problémy hry. K tomu nebyla potřeba sakrálního prostředí nebo liturgického dění.

*„Petrně prvním koncertním varhaníkem, který navštívil Prahu, byl vratislavský varhanní virtuos Adolf Friedrich Hesse. Do Prahy přijel Hesse poprvé v roce 1831 a na pozvání Karla Františka Pitsche navštívil i Varhanickou školu. Byl však zklamán českými varhanami, protože měly ještě dvanáctitónový pedál a krátké oktávy, což mu znemožňovalo hrát zejména díla Johanna Sebastiana Bacha. Nezapomeňme totiž, že české varhanářství si podrželo tyto archaické rysy ještě v sedmdesátých letech 19. století.“<sup>74</sup>*

Nejprve si varhany pořizovaly konzervatoře a vysoké hudební školy. Až na konci 19. století začaly být varhanami vybavovány velké koncertní sály. Například v Německém domě v Brně (Gebr. Rieger, 1890) nebo v Obecním domě v Praze (Voit a Tuček, 1912). Roku 1925 postavila krnovská firma Rieger varhany pro hotel Pupp v Karlových Varech. Zde se předpokládalo velmi široké spektrum jiných využití od interpretace varhanní a orchestrální literatury až po doprovod k pestré paletě akcí konaných v slavnostním sále.

---

▪ 74 JAN, JIŘÍ a KOLEKTIV. *CHVÁLA VARHAN*. I. vydání. BRNO: VUTIVUM, 2001. ISBN 80-214-1858-3.

Vznik tzv. divadelních varhan (nebo též kino-varhan), spojovaný hlavně se jménem Roberta Hope – Jonese (1859 – 1914), autora známého jakožto vynálezce unit systému a dalších zvukových i technických novinek ve výstavbě varhan, předznamenal nejenom v mnohém vývoj elektronických varhan, ale byl též jednou z příčin dodnes trvajícího odporu vůči „elektronizaci“ varhanního zvuku.<sup>75</sup> Nicméně obliba těchto nástrojů byla za éry němého filmu obrovská.

---

▪ 75 SYROVÝ, Václav. *Kapitoly o varhanách*. Vyd. 2., dopl., přeprac. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. Akustická knihovna (Akademie múzických umění v Praze. Hudební fakulta. Zvukové studio). ISBN 8073310090.

## **8. Aplikace francouzské literatury na české a německé nástroje**

Tato kapitola se opírá o poznatky a zkušenosti nabyté z interpretačních kurzů roku 2019. Zaměřila jsem se na prvky, které varhaníci řeší nejčastěji a na další aspekty vzniklé při aplikaci francouzských skladeb v českém prostředí

### **I. Rozdíl mezi francouzskými a německými rejstříky**

Zásadní rozdíl mezi francouzskými a německými rejstříky nacházíme v jejich vlastní konstrukci. U jazyků se tedy nejedná jen o odlišný zvuk, ale i o naprosto jinou úlohu ve skladbách nebo dynamice. Německé jazyky mají podsaditější a tupější tón, uplatňují se k barevnému obohacení tutti. V crescendovém válci zaujímají poslední stupeň zesílení, tedy nastupují až po mixturách, což souvisí se symfonickým stylem děl vzniklých v 19. století, kdy žestě obvykle zdobily či korunovaly nejdůležitější, a zároveň nejzávažnější pasáže.

V porovnání s německým varhanářstvím, francouzským jazykům je vlastní výrazný základní tón a světlejší zvuková struktura. Samotné jazyky tvoří Grand jeu. Pravá francouzská registrace nepřipouštěla kombinaci mixtur a jazyků. Mixtury s ostatními vysoko znějícími labiálními hlasy slouží u Francouzů k tomu, aby byl zvuk v jednotlivých polohách v plenu propojený s principálovým sborem. Jelikož jazyky z fyzikální podstaty v basu znějí silněji než v diskantu, aby byla tónová řada vyrovnaná, používá smíšený rejstřík Kornet. Tento jediný rejstřík se k jazykům smí přidávat.

V romantismu se nedá jednoznačně určit, zda v Čechách převažují jazyky průrazné nebo nárazné. Naše prostředí kombinuje ony dva styly. U sv. Ludmily na Náměstí Míru patří do nárazných jazyků Pozoun 16' a Trompéta 8', německy znějící jsou průrazný Klarinet 8' s Voix humaine 8'. S našimi podmínkami se můžeme pokusit německé jazyky transformovat do podoby francouzské pomocí jiných labiálních hlasů, které mají tu schopnost pojit se s jazykem a dotvářet nejen jeho zvukovost, ale i nosnost. K úspěšné imitaci francouzských nástrojů je potřebná hudební představivost a praktické uvědomění si, co který rejstřík přináší. Jedním z rejstříků, jímž lze doplňovat alikvótní tóny, je Kvintadena.

Rozhodneme-li se interpretovat francouzskou literaturu na české nástroje, dojdeme do bodu, ze kterého vede dvojí cesta k naplnění registračního postupu. Budťo dodržujeme přesně dynamické předpisy nebo se snažíme co nejvíce využít spektra barev nástroje.

### **II. České barokní varhany z pohledu mezinárodní interpretace**

Varhany v oblasti Čech a Moravy mají mnoho skvělých vlastností, které se hodí ke hře francouzské literatury. Na našem území postrádáme velké množství osmistopých rejstříků, z jiného hlediska české varhany jsou schopny vyjádřit kontrast echem. Nástroje jsou stavěny obvykle jen se dvěma manuály, nicméně když chce interpret zahrát francouzskou barokní hudbu, dokáže to i s tímto omezením, tedy bez Récitu a Écha.

Z rejstříků, které jsou běžně dostupné, by se Flétna 8' + Principál 8' mohla rovnat síle Montre 8'. Francouzské flétny jsou velmi jemné, charakterem se přibližují Salicionálu 8', případně Salicionálu 8' s Biffarou 8', s trochou představivosti by mohla Flétnu 4' simulovat Fugara 4'. Prestant 4' zní obdobně jako principál 4' na pozitivu. Quintadena 8' je asi jediný sólový rejstřík na našich varhanách. Absenci jazykových rejstříků můžeme omluvit a nahradit brilancí našeho plena, které je v porovnání s francouzským principálovým sborem velmi jasné, ostré a plné energie.

### III. Tvorba crescendo a decrescenda

Výhodou francouzských nástrojů je dělená vzdušnice na dva tlaky pro jazykové a vysoké labiální registry, velmi účinná (dvojitá) žaluzie, Appel d'anches a další připravené kombinace, kterými varhaník bez asistence lehce docílí plynulého crescendo a decrescenda. Na zdejších pneumatických a mechanických nástrojích můžeme některou z těchto připravených kombinací nastavit do volné kombinace. Pneumatické nástroje nám ještě umožňují zapínat a vypínat ruční rejstříky, dále oba typy nástrojů disponují manuálovými a pedálovými spojkami. Většina varhan 19. stol. vykazují oktavové spojky, díky nimž se dá vyřešit spousta registračně náročných úkonů. Třeba na varhanách s pneumatickou trakturou u sv. Tomáše na Malé Straně se setkáváme v manuálu s oktavovými spojkami: III/I 4',8',16', II/I 4',8',16', III/II 4',8',16'.

Čím více bude zapnutých rejstříků v třetím manuálu, tím účinnějšího žaluziového crescendo bude dosaženo. Plynulé a efektivní zacházení s žaluzií je samo o sobě velkým uměním. Existuje však určitý trik, kterým se dá žaluzie nespočetněkrát nastavovat. Varhaník otevírá žaluzii a ve chvíli, kdy by potřeboval dál crescendovat, žaluzii zavře a přihodí do registrace takový počet rejstříků, aby odpovídal předchozí výsledné dynamice i původnímu zvuku a celý proces několikrát opakuje. Tento styl crescendo nám předvedl na varhanách ve Smetanově síni (2008) a v Dvořákově síni (2019) světově proslulý interpret varhanní literatury Olivier Latry, který používal žaluzii naprosto elegantně, přitom technicky dokonale.

V historii se oktavovalo docela běžně. Dokonce i u nás, pokud bylo zapotřebí docílit slavnostnějšího rázu při bohoslužbě v kostele, varhaník hrál danou píseň nebo improvizaci o oktávu níže. Tvzení, že barokní varhany jsou specifické pouze pro zvuk brilantních mixtur a vysoko znějících rejstříků, které francouzské varhany v určitém hledisku postrádají, je nedostatečné tvrzení. Co se týče počtu osmistopých rejstříků na českých barokních varhanách není náhodou, že se u pražských varhan setkáváme až s pěti 8stopými registry v jednom manuálu. Podle Dr. Emiliána Troldy ve studii „Augustiniáni a hudba“, se varhany u sv. Tomáše na Malé Straně v roce 1730 dočkaly takové podoby, že hned v prvním manuálu

bylo na výběr z pěti 8stopých registrů, konkrétněji šlo o registry: principál, flétna, kvintadena, salicionál a gamba.<sup>76</sup>

Oktávování a používání super nebo sub oktávových spojek na romantických varhanách jsou dvě odlišná témata. Použijeme-li všechny spojky všech strojů i pedálu tak, jak požaduje skladatel na počátku skladby, zjistíme, že další dynamické zesílení, které velké francouzské varhany ještě umožňují, české nástroje už nedovolují. Proto se zdá lepší variantou podřídit volbu rejstříků a protřídit je podle toho, jaké síly chtěl skladatel dosáhnout.

#### IV. Rejstříky, jejich podobnosti a nahrazování

Hoboj. C. Franck vycházel z toho, že hoboj zaujímal místo v základním orchestrální obsazení, takže zařadil hoboj do základních hlasů dohromady s rejstříky fonds. Obvykle bývá vytažen společně s Krytem 8' (Bourdonem 8'), který mu dodává oporu a pevný základ. Tak se tomu děje i u nás. Slučování hoboje s jiným základním registrem se vyhýbáme pouze v případě, že se tyto hlasy nepojí nebo se jazyk nenachází v naladěném stavu. Charakter hoboju na českých romantických varhanách je převážně ostřejší vlivem jiné intonace. Těmto jazykům byla vlastní plná škála harmonických tónů. Při registrování operujeme se správným poměrem a intenzitou zvuku vůči ostatním registrům. Hledáme zvukovou vyrovnanost tak, aby hoboj zněl vyváženě ku doprovodu na druhém manuálu nebo aby byl slyšitelný, když spojíme všechny osmistopé rejstříky všech manuálů.

Voix humaine. Chvějící se jemný rejstřík s převahou harmonických tónů nad základním. Voix humaine si můžeme dovolit nahradit rejstříkem Voix céleste, podpořeným ještě smykem nebo jiným základním hlasem. Chybí-li nám Voix céleste, u některých varhan místo ní použijeme Salicionál 8' společně s tremolem, eventuálně jinou kombinaci. Při hře se Voix humaine vytahuje jen ve výjimečných příležitostech, pokud je skladatelem požadovaná. Stejně jako Hoboj ani Voix humaine se nezapíná kombinací anches.

Trompette harmonique. Mezi oblíbené a typické francouzské rejstříky patří Trompette harmonique, prodloužená podobně jako Flûte harmonique s dvakrát delšími píšťalami produkujícími větší množství alikvótních tónů. Harmonickou trumpetu z normální Trompety vytvoříme tak, že ji dobarvíme flétnami a kryty.

Gamba. Na varhanách, kde je instalovaná gamba povahově řízná, může být použita jako sólový hlas samostatně nebo s jemným Krytem/Flétnou, podle zvukově barevného spektra konkrétního nástroje. Teoreticky, jestliže gamba smí kompenzovat Klarinet, pak úzký, slabý smyk typu Aeolina ve spojení s Krytem substituuje Voix humaine.

Houslový principál. Jedním z nejvhodnějších rejstříků k interpretaci francouzské hudby je, dle mého názoru, Houslový principál 8', který se s našimi jazyky skvěle pojí, zvýrazňuje je a přitom nezakrývá. Jazyky typu hoboj můžou kompletně změnit povahu. Například

---

▪ 76 NĚMEC, Vladimír. *Pražské varhany*. Praha: FRANTIŠEK NOVÁK PRAHA, 1944.

u sv. Tomáše na Malé Straně, přidáme-li k Hoboji 8' Flétu 4', Houslový principál 8' dále všechny 8stopé registry třetího manuálu kromě Voix céleste, také všechny 4' registry mimo Oktávy 4', dočkáme se výsledného zvuku velmi podobného Trompette harmonique 8'. Průraznější trompeta se dá zkonstruovat spojením Klarinetu 8' a Oktávy 4'. Vhodnou náhradou za Houslový principál 8' je Roh kamzičí 8'.

## V. Návrh registrace barokní suity

- **Louis – Nicolas Clérambault – Suite du premier ton**

<b>Původní registrace<sup>77</sup></b> barokní skladatelé - výběr	<b>Návrh registrace I</b> Kostel Nejsv. Salvátora v pražském Klementinu anonym, 1780	<b>Návrh registrace II</b> Kostel sv. Františka Serafinského Abraham Starck, 1701-2
<b>Grand plein jeu – Dom Bedos</b> <b>G.O.</b> Bourdon 16', Montre 16', Bourdon 8', Montre 8', 8 pieds ouvert, Prestant 4', Doublette 2', Fourniture, Cymbale <b>Pos.</b> Bourdon 8', Montre 8', Prestant 4', Doublette 2', Fourniture, Cymbale <b>Péd.:</b> Trompette 8', Clairon 4' (La tessiture de ce plein jeu semble s'opposer à l'emploi des jeux de 16 pieds du G.O.)	Manuálové tutti, ruční spojka <b>Péd:</b> Trompet Bass 8', Flauta Bass 8', Subbas 16'	Manuálové a pedálové tutti
<b>Fugue – J. Boyvin</b> <b>G.O.</b> Trompette 8', Bourdon 8', Prestant 4' <b>Pos.</b> Cromorne 8 seul. Clavier accouplés. Ou sur le clavier de Pos. aec.: Cromorne 8', Bourdon 8', Prestant 4'	<b>G.O.</b> Octava 4', Flauta 8' <b>Péd.:</b> Subbas 16'	<b>G.O.</b> Copula 8' <b>Péd.:</b> Subbas 16'
<b>Duo – G. Corrette</b> <b>Dessus, Pos.</b> Bourdon 8', Prestant 4', Nasard 2 2/3', Tierce 1 3/5' <b>Basse, G.O.</b> Bourdon 16', Bourdon 8', Prestant 4', Doublette 2', Nasard 2 2/3', grosse Tierce 3 1/5', Tierce 1 3/5''	<b>P.</b> Principal, Cop. maior 8' <b>G.O.</b> Principal 8'	<b>P.</b> Fugara 4', Gemshorn 8' <b>G.O.</b> Flauta 4', Copula 8'
<b>Trio – J. B. Notre</b> Au grand corps. Prestant. Quarte de Nazard, Montre de 8 Pieds. Bourdon de 8 pieds. Nazard. Tierce. Au Positif Montre. Cromorne et ad libitum Trompette avec,	<b>P.</b> Principal, Quinta <b>G.O.</b> Rohrflöten 8', Flauta 8'	<b>P.</b> Fugara 4', Gemshorn 8', Mixtur <b>G.O.</b> Principal 8'

▪ 77 LOPES, Roland. Tables de registrations pour la musique d'orgue française du XIVe au XIXe siècle. 2008.

lors qu'on veut plus de force. Claier poussé, la base au grand Orgue, deux parties á droite sur le Poditif.		
<b>Basse et Dessus de Trompette – N. Lebéque</b>	<b>P.</b> Principal 4', Octava 2', Quinta, Cop. maior 8', Cop. minor 4' <b>G.O.</b> Principal 8'	<b>P.</b> Fugara 4', Gemshorn 8', Mixtur <b>G.O.</b> Principal 8', Kryt 8' Ruční spojka
Hardiment, l'Accompagnement sur le Bourdon et la Montre du Positif; A la Grand' Orgue, le petit Bourdon, le Prestant de la Grand' Orgue		
<b>Récits – J. F. J. Benaut</b>	<b>P.</b> Copula maior, Copula minor <b>G.O.</b> místico Cromhorne = Salicional 8', Quinta, místico Cornet = Salicional, Octava, Quinta <b>Ped.</b> Subbas 16', Flauta 8'	<b>P.</b> Salicional 8', Gemshorn 8', Fugara 4' <b>G.O.</b> Cromhorne = Copula 8', Flauta 4', Quint 3' Cornet = Octav 4', Flauta 4', Copula 8', Quint 3' Ped.: tutti
<b>Dialogue sur les grands jeux – J. A. Silbermann</b>	Manuálové tutti + ruční spojka <b>Ped.</b> Trompet Bass 8', Flauta Bass 8', Subbas 16'	Všechny stroje tutti
<b>G.O.</b> Montre, Bourdon 16 pieds, Bourdon 8, Nazard, Doublette, Tierce, Cornet. Mit oder ohne Trompette Bass und Trompette Dessus. <b>Pos.</b> Prestant, Bourdon, Nazard, Doublette, Tierce. Mit oder ohne den Tremblant forte. Mit diesen Registern wird nicht Accorden mässig gespielt, vornemlich wird im Bass nur einfach, oder höchstens Octavenmässig gegriffen, keineswegs aber mit Quint und Terz.		

## VI. Návrh registrace romantické skladby

### • César Franck - Choral II

Požadovaná registrace pro nástroje Cavaillé-Colla	Návrh registrace I kostel sv. Ludmily op. 117, Em. Š. Petr Praha – Žižkov, 1898	Návrh registrace II kostel sv. Tomáše B. Paštika, 1923
Indication des Jeux: <b>R.</b> Fonds 8, Hautbois, Anches préparées <b>P.</b> Fonds 8, Anches préparées <b>G.O.</b> Fonds 8 et 16, Anches préparées <b>Ped.</b> Fonds 8 et 16, Anches	zavřená žaluzie, všechny manuálové a pedálové spojky <b>R.</b> Principál houslový 8', Kryt jemný 16', Flétna jemná 8', Aeolina 8', Vox humana 8' <b>P.</b> Principál 8', Bourdon 16', Salicional 8', Flétna 8'	zavřená žaluzie, všechny manuálové a pedálové spojky <b>R:</b> Roh kamzičí 8', Kryt 8', Oboe 8' <b>P.</b> Principál flétnový 8', Dolce 8', Kryt 8' <b>G.O.</b> Bourdon 16', Principál 8', Salicional 8', Flétna dutá 8', Kryt



préparées Claviers accouplés Tirasse <b>P.</b> et <b>G.O.</b>	<b>G.O.</b> Principal 8', Kryt 8', Flétna harmonická 8', Viola alta 8', Roh lesní 8' <b>Ped.</b> Principal 16', Subbas 16', Kryt 8', Oktávbas'	hrubý 8' <b>Ped.</b> Subbas 16', Oktávbas 8', Cello 8'
Takt 41 <b>G.O.</b> Anches du <b>R.</b>	<b>P.</b> + Klarinet 8'	<b>P.</b> + Klarinet 8'
Takt 49 Anches <b>P.</b>	<b>P.</b> + Flétna harmonická 4', + Oktáva 4'	<b>G.O.</b> + Gamba 8', + Oktáva 4', + Flétna 4', + Kornet 5řadý
Takt 57 Anches <b>G.O.</b>	<b>G.O.</b> + Trompéta 8'	<b>G.O.</b> + Trompeta 8'
Takt 65 Otez Anches <b>G.O.</b> et <b>P.</b> , Otez 16 p. au <b>G.O.</b>	<b>G.O.</b> – Trompéta 8' <b>P.</b> - Klarinet 8', - Bordun 16', - Kryt 16', - Flétna harmonická 4', - Oktáva 4'	<b>P.</b> - Klarinet 8' <b>G.O.</b> - Gamba 8', - Oktáva 4', - Flétna 4', - Kornet 5řadý, - Trompeta 8'
	Takt 80 <b>P.</b> – Principál 8', - Oktávbas 8', - Kryt 8', - Viola alta 8'	
	Takt 89 <b>G.O.</b> - Principal 8'	
Takt 106 Otez Tirasse <b>G.O.</b> et <b>P.</b>		
Takt 114 Otez Anches <b>R.</b> <b>Ped.</b> Bourdon 32		
Takt 115 <b>R.</b> Otez Hautbois et Gambe, mettez Voix humaine et Tremblant	Takt 115 = <b>volná kombinace:</b> Principál houslový 8', Salicionál 8', Aeolina 8', jen Subbas 16' o okt. níž, - pedálové spojky  <b>Ruční rejstříky:</b> všechny spojky, jak v manuálu, tak v pedálu <b>R.</b> + Principál houslový 8', Aeolina 8', Vox humana 8', Flétna jemná 4' <b>P.</b> + Salicional 8', Flétna 8' (Klarinet 8' přidávat ke hře na G.O., při přechodu na Pos. je nutné rejstřík zasunout) <b>G.O.</b> + Principál 16', Principál 8', Kryt 8', Flétna harm. 8', Viola alta 8', Roh lesní 8', Trumpeta 8', Roh lesní 4', Flétna harm. 4', Oktáva 4'	<b>VK =</b> <b>R.</b> Roh kamzičí 8', Vox celeste 8' <b>G.O.</b> Salicionál 8' spojky III/Ped., III/I <b>Ped.</b> Subbas 16'  <b>RR =</b> <b>R.</b> Roh kamzičí 8', Kryt líbezný 8', Oboe 8' <b>P.</b> Principál 8', Dolce 8', Kryt jemný 8', Klarinet 8' <b>G.O.</b> Bourdon 16', Principál 8', Salicionál 8', Flétna dutá 8', Kryt hrubý 8', Trompeta 8'  + všechny manuálové spojky, + oktavové spojky 4' na 8' (III&I), 16' na 8' (II&I)

	<b>Ped.</b> Principal 16', Subbas 16', Kryt 8', Oktávbas 8', Pozoun 16'	<b>Ped.</b> Subbas 16', Oktávbas 8', Cello 8', Bombard 16'
Takt 127 <b>R.</b> Otez Voix humaine et Tremblant Mettez Jeux d'anches à tous les claviers et Jeux de fonds de 16' Ped. Otez le 32 p. Tirasse <b>G.O.</b> et <b>P.</b>	- VK	- VK
Takt 148 Otez les Jeux d'anches à tous les claviers, ôtez 16 p. au <b>P.</b> et au <b>G.O.</b>	<b>R.</b> – Vox humana <b>P.</b> – Klarinet, + Principal 8' <b>G.O.</b> – Principal 16', - Oktáva 4' <b>Ped.</b> – Pozoun 16'	<b>R.</b> - Oboe 8' <b>P.</b> - Klarinet 8' <b>G.O.</b> - Trompeta 8' - oktavové spojky 4' na 8' (III&I), 16' na 8' (II&I) <b>Ped.</b> – Bombarde 16'
Takt 195 Anches <b>R.</b>	<b>R.</b> + Vox humana	<b>R.</b> + Oboe 8'
Takt 211 Mettez les fonds de 16 au <b>P.</b> et au <b>G.O.</b>	<b>P.</b> + Bourdon 16'	+ oktavová spojka 16' na 8' (II&I)
Takt 226 Anches <b>P.</b>	<b>P.</b> + Klarinet 8'	- oktavová spojka 16' na 8' (II&I) <b>P.</b> + Klarinet 8'
Takt 230 Anches <b>G.O.</b>	<b>G.O.</b> + Trompéta 8'	<b>G.O.</b> + Trompeta 8'
Takt 240 Otez Anches <b>G.O.</b>	<b>G.O.</b> – Trompéta 8'	<b>G.O.</b> - Trompeta 8'
Takt 242 Otez Anches <b>P.</b>	<b>P.</b> – Klarinet 8'	<b>P.</b> – Klarinet 8'
	Takt 252 <b>P.</b> + Flétna harmonická 4', Houslovka 4'	<b>R.</b> + Flétna příčná 4', Dolce 4' <b>P.</b> + Flétna 4'
Takt 254 Ajoutez Anches <b>P.</b>	<b>P.</b> + Klarinet 8'	<b>P.</b> + Klarinet 8'
Takt 258 Ajoutez Anches <b>G.O.</b> et Anches <b>Ped.</b>	<b>G.O.</b> + Trompéta 8', + Kornet <b>Ped.</b> + Pozoun 16'	<b>G.O.</b> + Trompeta 8', +Kornet, + Oktáva 4' <b>P.</b> – Flétna příčná 4' + oktavové spojky 4' na 8' (III&I), 16' na 8' (II&I) <b>Ped.</b> – Bombarde 16'
Takt 270 Otez Anches <b>G.O.</b> et Anches <b>Ped.</b>	<b>G.O.</b> - Trompéta 8', - Kornet <b>Ped.</b> - Pozoun 16'	<b>G.O.</b> – Trompeta 8', - Kornet <b>Ped.</b> – Bombarde 16' - oktavové spojky 4' na 8' (III&I), 16' na 8' (II&I)
Takt 271 Otez Anches <b>P.</b>	<u>přechod na POS</u> <b>P.</b> – Klarinet 8', - Flétna harmonická 4', - Houslovka 4'	<u>přechod na POS</u> <b>R.</b> Flétna 4', - Dolce 4' <b>P.</b> – Klarinet 8'

	<b>Ped.</b> – Oktávabass - I/Ped.	<b>G.O.</b> – Oktáva 4' - I/Ped.
Takt 272 Otez Anches <b>R.</b>	<u>Přechod na RÉC</u> - II/Ped.	<u>Přechod na RÉC</u> <b>Ped.</b> – Oktávbas 8', - Cello 8' - II/Ped.
Takt 273 <b>Ped.</b> Jeux très doux (otez les Tirasses)	<b>Ped.</b> – Principal 16'	
Takt 274 <b>R.</b> Tremblant	<b>+ VK</b> = <b>R.</b> Vox humana 8' <b>Ped.</b> Subbas 16'	<b>+ VK</b> = <b>R.</b> Aeolina 8', Vox celleste 8' <b>G.O.</b> Salicionál 8' <b>Ped.</b> Subbas 16' III/I

## VII. Prvky vzniklé při adaptaci francouzské hudby na našich nástrojích

K interpretaci celých francouzských barokních suit na české barokní nástroje je naprosto oprávněné zaujímat skeptický postoj. Avšak v rámci pečlivě vybraných a promyšlených jednotlivých částí není zde důvod k tomu, abychom se jakožto interpreti vyhýbali této literatuře.

Z nástrojů, na které byla suite d moll aplikovaná, vyšlo najevo, že se dílo lépe uplatní na varhanách v kostele Nejsv. Salvátora na Starém Městě, a to hlavně proto, že většina registračních variant zněla na Starckových varhanách téměř totožně. Přestože by bylo ideální interpretovat suitu na nástroji, kde je dostupný chromaticizovaný bas, chybějících pár tónů se nejevilo, s ohledem na krátkou a lomenou oktávu, jako zásadní problém.

Větší úskalí nastávalo, pokud konkrétní část suity vyžadovala tři odlišné registrace a k dispozici byly pouze dva manuály. Někdy se taková situace řeší oktavováním, častým přidáváním a ubíráním jednoho nebo více vybraných rejstříků, které barvu zákonitě pozmění. V jiném případě se v příliš složitém uskupení rejstříků od třetí registrace odstoupí. Zanalyzujeme-li část Récits, budeme potřebovat jednu barvu jako doprovod, pak dvě sólové barvy – Cromhorne a Cornet. Zprvu oba sólové hlasy mezi sebou rozmlouvají, ale v konečném úseku hrají duet a doprovod je přesunut do Pedálu. Vzhledem k tomu, že se nejdříve Cromhorne a Cornet střídají, šlo aplikovat přidávání a ubírání Oktávy 4', která dostatečně změnila barvu a vytvořila tak iluzi dvou různých sólových hlasů. Složitější moment nastal, když Cornet i Cromhorne měly znít najednou. Pro přesvědčivější interpretaci byla ponechána registrace silnějšího hlasu, tedy Cornetu, a pro slabší hlas, Cromhorne, byla vytvořena nová velmi podobná barva té předchozí. To však nelze uplatnit ve všech případech tříhlasých částí.

Oba nástroje se nacházejí ve starém ladění, což v nepatrném ohledu vyrovnává absenci tercií a dalších nazálních rejstříků, kterými nejsou české varhany vybaveny. Při hledání

sólových méně či více průrazných registrací, se nám mnohdy podaří sladit velmi pozoruhodné, pestré registry, jež dobře nahrazují předepsané jazyky.

Každý rejstřík má jiné vlastnosti, a to nejen všeobecně, ale i co se týče jednotlivých nástrojů. Technicky by tedy mělo fungovat registrování skladby podle grafického rozboru, a to bez jakéhokoliv reálného zkoušení. To lze uskutečnit za předpokladu, vycházíme-li z vědeckého zpracování zvukového schématu alikvótních tónů francouzských rejstříků, jejich dynamiky, ve srovnání se stejně zpracovaným schématem rejstříků varhan, na které má být francouzská literatura aplikovaná. Z obrázku (na str. 51) můžeme vyčíst, že Trompeta s Gambou obsahují nejvíce alikvótních/harmonických tónů, což je velmi zarážející, protože Gamba je smyk a Trompeta jazyk.

Dále, že Gamba, i co se týče síly, zaujímá podobné místo jako principál nebo že Flétna s Krytem a s Kvintadenou se budou skvěle pojit, dohromady vytvoří poměrně silný, ale vřelý tón.

Od romantismu již zcela běžně skladatel udává v notách, jak by měla registrace znít, a tak varhaník s každým registrováním řeší, zda splňuje nebo se alespoň blíží k autorově zvukové ideje.

Každý nástroj, osobnost, rejstřík nebo skladba se od sebe liší, proto najít jedno řešení je jakýsi boj s větrnými mlýny. Člověk by tak mohl stát před nástrojem, který nabízí všechny potřebné barvy a měl by pocit, že naregistroval dílo, a dokonce provedl dobrou práci. Realita je však taková, že zkušený varhaník přijde k nástroji a usoudí, že tuto Voix humaine, klarinet nebo superoktávu nemůže použít, protože je moc ostrá, jasná, průrazná, slabá, nenasazuje, neladí aj.

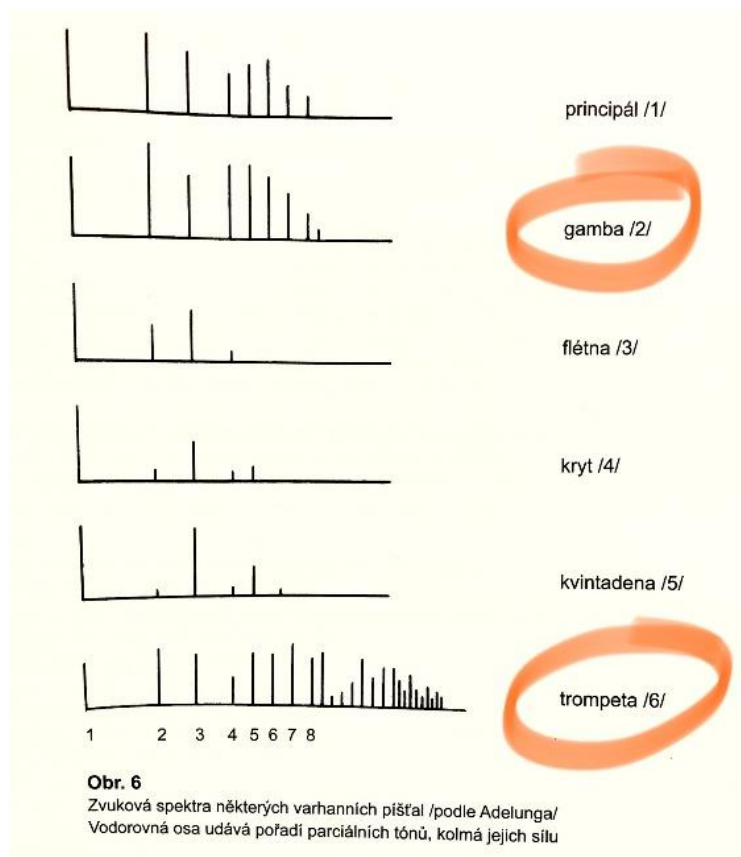
Ku příkladu v romantické skladbě v Chorálu h moll bylo zapotřebí vytvářet různé varianty a kompromisy, jelikož klarinet je hodně silný a základní rejstřík pro interpretaci C. Francka – hoboje, na varhanách vůbec není. Nepodařilo se ve všech případech respektovat předepsané manuály, občas se muselo přidat či ubrat v úsecích, kde autor ani změnu barvy nepožaduje. Všechny úpravy se však realizovaly z důvodu, aby skladba co nejlépe vyzněla. Vedlejší záznamy, kdy se má použít žaluzie a podobně, nebyly zapsány, protože se předpokládá, že interpret postupuje podle notového zápisu.

Dá se najít spousta typů, jak určité indispozice zvládnout. Varhaník z chrámu sv. Ludmily prozradil, že lze imitovat slabší klarinet, a to na pozitivu spojením Gamby 8', Salicionálu 8', Flétny 8' a Kvintadeny. Takto dosáhneme poměrně efektivně dynamického rozdílu mezi silnějším Klarinetem (jazyk) a imitací trochu slabšího klarinetu. Když bychom potřebovali Clairon 4', tak u sv. Tomáše jeho absenci nahradí Trumpeta 8' v kombinaci s oktavovou spojkou. Při použití spojek, žaluzie, všech smykových registrů v manuálech, také v pedálu a Hoboje, se nám podaří vytvořit onu typickou barvu Récitu. Nepřítomnost

tremola u starších nástrojů se v určitých úsecích dá alterovat chvěním smyků, ale bohužel tento efekt nám nikdy nevynahradí tradiční francouzské tremblant doux a tremblant fort.

Při hře francouzského baroka nebo romantismu je varhaník v Čechách přinucen k různě velikým zvukovým a dynamickým obětem, jimž nelze uniknout. Hlavním prostředkem a vedoucím činitelem by měla vždycky zůstat výsledná barva, kterou se snažíme adaptovat do našeho prostředí a k danému nástroji. Z toho vyplývá, jestliže předpis požaduje akci 16stopých, 8stopých a 4stopých rejstříků, neznámá to, že je musíme všechny nutně na našich varhanách použít, i když to tak může být.

Francouzskou barokní i romantickou literaturu na českých varhanách interpretovat lze. Kolikrát se nám podaří smísit velmi inspirativní barvy. Jen si každý sám za sebe musí zvážit, zda jistá komplikovanost negativně neovlivní jeho vlastní výkon. Výraz a způsob hry záleží ne tolik na tom, co hrajeme za skladbu, ale na jaké varhany a v jakém prostoru ji hrajeme. K interpretaci varhanní literatury by měl být varhaník houževnatý, zapálený, odvážný, kreativní, nikdy by ho neměla opustit nadšenost z hledání nových cest.



(BĚLSKÝ, 2019)

## Závěr

Historickému prolínání národů se dozajista nedalo zabránit. Jak ukazují různé studie, vnášelo to do hudby převážně pozitivní přínosy. Země se vzájemně obohacovaly a cizí prvky se tak stávaly zárodky pro novou tvorbu.

Z Muffatových toccat vydaných ve sbírce *Apparatus Musico-organisticus* a z Fischerova příkladu se zdá, že skladatelé tuto hudbu reflektovali. Tzv. *Stylus fantasticus*, který byl východiskem klávesových skladeb od G. Frescobaldiho přes J. J. Fobergera, L. Couperina po J. C. Kerlla a další se postupně stal synonymem pro instrumentální kompozici obecně.

Řada odborníků tvrdí, že se francouzská varhanní hudba v Čechách hrát nedá, méně konzervativní skupinu tato literatura zajímá, ale do koncertního repertoáru ji nezahrnují, třetí sektor se skládá z varhaníků, kteří uvádějí francouzskou literaturu při veřejném vystoupení pravidelně, ale výlučně z období romantismu, až po současnost. Z důvodu nejasností, jak správně uchopit a interpretovat francouzskou literaturu, byl v roce 2019 zprostředkován studentům a pedagogům všech škol výzkum, zaměřený na problematiku adaptace francouzských skladeb na české nástroje. Zjišťovalo se, jestli se jedná pouze o jiný rozsah nástrojů a rozdílné vlastnosti stejně pojmenovaných registrů, také jak je tomu s artikulací, s typy traktur, čím vším jsou české a francouzské varhany specifické.

Pro řadu interpretů, kteří už někdy hráli francouzskou literaturu na originální nástroje, bylo snazší vybavit si, atmosféru tamních nástrojů a tento pocit ze hry přenést na naše varhany. Většinou ten, kdo byl schopen překonat určitou zarytou představu, jak co má být, a dokázal přijmout nástroj, který nedisponoval potřebnými barvami a registry, nebyl vůbec zklamán a naopak, mohl se ptát sám sebe, zda je vlastně stylovost a správnost to hlavní, co chceme hledat. Otázka interpretace francouzské varhanní hudby na německých (v našem případě jihoněmeckých) nástrojích je zcela legitimní. Je však třeba se nezastavit u první překážky, kterou představuje absence jazykových hlasů a pokusit se hlouběji proniknout do způsobu interpretace francouzské hudby.

Dá se polemizovat ještě více o správné registraci. Zdá se věrohodnější, že varhaníci v praxi jednali dle vkusu a možností, třebaže dobře znali francouzské typické registrace jednotlivých forem. Pravděpodobně šlo, zvláště v baroku, pouze o fakultativní věc. Konkrétněji, u *Basse de Trompette* by registrace znamenala: „Pokud je k dispozici trompeta, hraj to na ni, jinak použij jiný sólový jazyk/barvu.“<sup>78</sup> S tím souvisí mnoho příkladů z instrumentální hudby, kde např. housle, (nebo i cembalo) imitují trubky i jiné nástroje (J. C. Kerll – *Battaglia*, J. J. Walter *Hortus Chellicus* – *Serenata XXVIII* – v níž se na sólové

---

▪ 78 Viz např.: Nicolas Clerambault, *Premier Livre d'Orgue, Suite du Premier ton* – No. 1. *Preludium* – fakultativní použití *Basse de Trompette*, No 5, fakultativní použití *Tompette* nebo *Cornet*.

housle imituje smyčcový soubor, varhanní tremulant, trubky a tympány, J. H. Biber: Sonata Rappresentativa). Tím je poukázáno na skutečnost, že navodit jistou hudební atmosféru nebo hudební výraz je možné mnoha různými způsoby. Opět konkrétněji řečeno, správně vystihnout francouzský charakter interpretované skladby nemusí nutně předpokládat francouzské varhany.

Když vytrhneme z francouzské hudby několik výrazných prvků, můžeme se domnívat, že už diskutujeme o francouzské hudbě v plném jejím rozsahu. Varhany, včetně varhanní literatury, se vyvíjely ve vzájemné závislosti na kulturních a hudebních trendech. To se týkalo i ostatních nástrojů, instrumentální a vokální hudby v celé Francii, takže ke správné interpretaci francouzské literatury v Čechách je jistě potřebné další studium francouzských skladeb, nikoli jen klávesových, ale i komorních a vokálních. Jistě k němu může přispět i příklad mnoha vynikajících souborů staré hudby, jejichž nahrávky jsou dnes velmi dobře dostupné. Samozřejmě ve spojení se studiem dostupné literatury o tomto tématu.

## Prameny a literatura

- BÉDOS DE CELLES, Dom. L'art du facteur d'orgues. Paris: De L'Imprimerie De L.F. Delatour, 1778.
- CASPARUS Fischer, nostri aevi componista absolutissimus. Vogt, Mauritius, Conclave, 2. nepaginovaná strana, Casparus Fischer.
- CLÉRAMBAULT, Louis Nicolas. Livre d' Orgue: Contenant deux suites I-er et du II-me ton. Mainz: EDITION SCHOTT 1874, 1966.
- DUFOURCQ – Le Livre de l'Orgue français, 1589–1789 (Paris: A. et J. Picard, 1969-78).
- FENNER, Douglass, The Language of the Classical French Organ (New Haven and London: Yale University Press, 1969)
- HORÁK, Tomáš. Varhany a varhanáři Lounska, Žatecka a Podbořanska. Státní oblastní archiv v Litoměřicích, 2003. ISBN 80-86067-77-7.
- HORÁK, Tomáš. VARHANY A VARHANÁŘSTVÍ DĚČÍNSKA A ŠLUKNOVSKA. I. vydání. Děčín: Nadace Vlastivěda okresu děčínského, 1995. ISBN 80-900071-4-7.
- HRADECKÁ, Dita. Johann Jakob Froberger - Clavichord Fantasias. Harmonie. 2012.
- CHAPUIS, Michael. (1989). ORGUES HISTORIQUES D'EUROPE [CD-ROM]. harmonia mundi s.a., Mas de Vert, 13200 Arles.
- JAN, JIŘÍ a KOLEKTIV. CHVÁLA VARHAN. I. vydání. BRNO: VUTIUM, 2001. ISBN 80-214-1858-3.
- KLINDA, Ferdinand. Organ: v kultúre dvoch tisícročí. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. ISBN 80-88884-19-5.
- KLINDA, Ferdinand. Organová interpretácia. Bratislava: Opus, Bratislava, 1983. ISBN 80-7277-009-8.
- KOUKAL, Petr. Dobře rozladěné varhany.: K dějinám hudebního ladění v českých zemích. NPÚ, ÚOP v Telči, 2013. ISBN 978-80-905631-0-0.
- LEBÊGUE, Nicolas. Primaer livre d'orgue. Paris, 1676.
- LOPES, Roland. Tables de registrations pour la musique d'orgue francaise du XVe au XIXe siècle. 2008.
- MERSENNE, Marin. Harmonie universelle: contenant la théorie et la pratique de la musique. Paris, 1636.
- MILTSCHITZKY, Josef. Ottobeuren - Ein Europäisches Orgelzentrum: Orgelbauer, Orgeln und überlieferte Orgelmusik. Tectum, 2015. ISBN 978-3-8288-35245.
- MORONEY, Davitt. (1989). LOUIS COUPERIN [CD-ROM]. harmonia mundi s.a., Mas de Vert, 13200 Arles, Made in W. Germany.
- NĚMEC, Vladimír. Pražské varhany. Praha: FRANTIŠEK NOVÁK PRAHA, 1944.
- RAMPE, Siegbert. Johann Jacob Froberger: New Edition of the Complete Keyboard and Organ Works I. Bärenreiter, 1993. ISBN 9790006540778.
- RITCHIE, George H. a George B. STAUFFER. Organ Technique: Modern and Early. II. United States of America: Oxford University Press, 2000. ISBN 0195137450.
- SEHNAL, Jiří. Barokní varhanářství na Moravě.: Díl 1. Varhanáři. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, 2003. ISBN 80-7275-042-9.
- SEHNAL, Jiří. Barokní varhanářství na Moravě.: Díl 2., Varhany. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. ISBN 80-244-0887-2.
- SEHNAL, Jiří. Práce brněnského varhanáře Antonína Richtera na Velehradě v letech 1745 – 1747, Vlastivědný věstník moravský, 1968.



- SYROVÝ, Václav. Kapitoly o varhanách. 3. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-009-0.
- ŠLECHTA, M. Dějiny varhan a varhanní hudby v Evropě; Státní pedagogické nakladatelství: Praha, 1985.
- TOMŠÍ, Lubomír, Jan LUKEŠ, Jan TOMÍČEK a Václav UHLÍŘ. HISTORICKÉ VARHANY V ČECHÁCH. Praha: LIBRI, 2000. ISBN 80-7277-009-8.
- Toward an Authentic Interpretation of The Organ Works of César Franck (New York: Pendragon Press, 1983).
- VOGT, Mauritius. Conclave thesauri magnae artis musucae. Praha: Karolinum, 1719.

## Elektronické zdroje

- Bach on Silbermann's organs: Ponitz & Grosshartmannsdorf [online]. [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: <https://www.barquemusic.org/cdtext6710.pdf>
- Conservatorium Maastricht: Hans Leenders [online]. [cit. 2020-04-08]. Dostupné z: <https://www.conservatoriummaastricht.nl/en/about-us/team/hans-leenders>
- Conservatorium Maastricht: Marcel Verheggen [online]. [cit. 2020-04-08]. Dostupné z: <https://www.conservatoriummaastricht.nl/en/about-us/team/marcel-verheggen>
- ČASOPIS SLEZSKÉHO ZEMSKÉHO MUZEA: K OTÁZCE VÝŠKY HUDEBNÍHO LADĚNÍ VE SLEZSKU [online]. 2011, (SÉRIE B/60) [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: <http://www.szm.cz/media/docs/cszm-b-1-2011-57a32b3a982bb.pdf>
- ČERNÝ, Pavel. Varhany znějící 2009: Varhanní festival představující památné varhany ve Slaném a Velvarech [online]. 2009 (září) [cit. 2020-04-04]. Dostupné z: <http://www.varhany.slansko.cz/2009/program/putovani-za-historickymi-varhanami.html>
- Dispozice varhan v Souvigny. Prieuré Saint-Pierre-et-Saint-Paul Souvigny (Allier). <https://1url.cz/9zwT3> [cit. 2020-03-31]
- Dostupné z: <https://www.doubravnik.cz/view.php?cislocclanku=2007042701>
- François-Henri Clicquot - Wikipedia. [online]. [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois-Henri\\_Clicquot](https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois-Henri_Clicquot)
- GERNHARDT, Klaus. LEIPZIG REGION: Silbermann organ at St. George's church in Rötha [online]. [cit. 2020-04-04]. Dostupné z: <https://1url.cz/XzoRq>
- Gottfried-Silbermann-Gesellschaft [online]. [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: <https://silbermann.org/>
- JIŘÍ, Sehnal. Varhany v Doubravníku [online]. 27.4.2007 [cit. 2020-03-31].
- Johann Caspar Ferdinand Fischer [online]. 2019 [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Caspar\\_Ferdinand\\_Fischer](https://cs.wikipedia.org/wiki/Johann_Caspar_Ferdinand_Fischer)
- Johann Caspar Ferdinand Fischer [online]. 2019 [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Caspar\\_Ferdinand\\_Fischer](https://cs.wikipedia.org/wiki/Johann_Caspar_Ferdinand_Fischer)
- Mikulášovice. ČESKÝ VARHANNÍ FESTIVAL: Kladruby [online]. [cit. 2020-06-20]. Dostupné z: <http://fravarhany.blog.cz/en/0808/kladruby-klaster>
- MILTSCHITZKY, Josef. Ottobeuren - Ein Europäisches Orgelzentrum: Orgelbauer, Orgeln, und überlieferte Orgelmusik [online]. Universiteit van Amsterdam, 2012 [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: <https://hdl.handle.net/11245/1.378170>. PhD thesis. Amsterdam Institute for Humanities Research (AIHR), Faculty of Humanities (FGw). Vedoucí práce R. de Groot.
- Ondřej Valenta: Vyšehradské varhany [online]. Praha [cit. 2020-06-30]. Dostupné z: <https://www.ondrej-valenta.cz/vysehradske-varhany/>
- Památky a zajímavosti: Klášter Kladruby. MĚSTO KLADRUBY: oficiální informační portál [online]. [cit. 2020-06-20]. Dostupné z: <https://www.kladruby.cz/klaster-kladruby>

## **Příloha**

### **Francouzská literatura a její interpretace na českých a německých varhanách**

V roce 2019 Hudební akademie múzických umění podpořila vzdělávací mezinárodní projekt s tématem francouzské literatury a její interpretace na českých a německých varhanách. Pro tento výzkum studenti a pedagogové varhanního oddělení získali finanční prostředky, z nichž se podařilo zaštitit nejpodstatnější (praktickou) část výzkumu, a tou se staly dvakrát realizované kurzy, pod vedením profesorů Hanse Leenderse a Marcela Verheggena z Nizozemí. Paní prorektorka Ingeborg Radok Žádná reprezentovala vedení školy a podpořila naši výzkumnou práci. Další důležitou roli měl profesor Pavel Černý, školitel a vedoucí projektu, který dohlížel na průběh kurzů.

#### **Téma francouzské literatury**

Úkolem bylo vyzkoušet, jak budou skladby francouzských mistrů znít na našich česko-německých nástrojích, které se liší třemi základními složkami: stavbou, zvukem i rozsahem. Pro zmíněné účely jsme s profesorem Pavlem Černým vybrali obzvláště typické varhany, se kterými se v Čechách běžně setkáváme, aby si tak mohl každý sám ze svých nabytých zkušeností vyhodnotit, co lze a co už nepřipadá v úvahu.

Soustředili jsme se na fakta, jakým způsobem ovlivní interpretaci staré ladění, intonace, stylovost. Co nám umožní tovární nástroj, moderní, romantický a barokní. Jaké jsou registrační možnosti u romantických varhan, jestli je správné spokojit se s předepsanými barvami anebo je dovoleno použití jiných registrů, které jsou kvalitní a příjemnější pro poslech než ty doporučené.

#### **Kdo se mohl účastnit?**

Zájem o kurzy rozhýbal spolupráci mezinárodní, tuzemskou a také na fakultě mezi jednotlivými odděleními. Byly osloveny konzervatoře a univerzity (mimo HAMU; JAMU a UHK). Informovaní byli absolventi, varhaníci, milovníci hudby, taktéž amatéři. Výuku s lektory během kurzů mohl mít kdokoli, kdo měl zájem a připravil se. Samozřejmě studenti HAMU měli přednost před ostatními, protože byl grant vypsán pro ně.

#### **Místo realizace**

Ze začátku bylo nesmírně obtížné rozhodnout, které varhany budou vhodné pro uspořádání kurzů. Dokonce zde byla možnost uspořádat výuku barokních kurzů na velmi vhodných nových varhanách na Svaté Hoře, ke které nakonec z logistických důvodů nedošlo. Bohužel neplatí, že by se nám podařilo zorganizovat kurzy na všech nástrojích, kde

jsme si s profesorem Černým přáli, nicméně, díky vstřícnému přístupu církve evangelické a katolické, bylo školní akci umožněno uspořádat oba semináře ve významných pražských chrámech, za minimálních provozních nákladů. Z těchto vzniklých úspor jsme si dovolili v dubnu zaplatit studenty ze zvukového studia, kteří si netradiční cestou vyzkoušeli natáčení zvuku varhan.

<b>Nástroje pro kurzy barokní:</b>	
<b>mechanicko-elektrický</b>	Sál Martinů, firma Rieger Kloss (1994)
<b>barokní, s krátkou oktávou</b>	katolický kostel Nejsvětějšího Salvátora, (anonym okolo r. 1780), restaurovaný firmou Kánský a Brachtl (2011), ve starém ladění
<b>moderní, mechanický</b>	evangelický kostel sv. Salvátora na Starém Městě, varhany inspirované německým prostředím 18. a 19. století, na zakázku vyrobené firmou Eule (2011)
<b>romantický, s Bakerovou pákou</b>	sv. Ignác (1911), provedena restaurace Kánským a Brachtlem (2013)
<b>mechanický, v barokním stylu</b>	Břevnovský klášter – kostel sv. Markéty nástroj od Kánského a Brachtla (2007)
<b>Nástroje pro kurzy romantické:</b>	
<b>mechanický, s Barkerovou pákou</b>	sv. Tomáš, nástroj původně z roku 1668, průběžně předěláván, poslední restaurace (2013-17) realizovaná varhanářskou dílnou Dlabal-Mettler
<b>pneumatický</b>	bazilika sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, bratři Paštikové
<b>mechanický, s Barkerovou pákou</b>	kostel sv. Ludmily, Em. Š. Petr, poslední restaurace (2018) firmou Kánský-Brachtl
<b>mechanický, s Barkerovou pákou</b>	kostel sv. Ignáce, Em. Š. Petr, (2013) zrestaurovali Kánský-Brachtl
<b>mechanicko-elektrický</b>	Sál Martinů, firma Rieger Kloss (1994)

### **Proč byli pro výzkum pozvaní profesori z Maastrichtu?**

Právě město Maastricht se pyšní bohatou historií, která přesahuje římské osadníky. Na mapě si lze povšimnout výhodného geografického umístění. Dalo by se hovořit o těsném soužití třech kultur: holandské, německé a belgické.

V našem zájmu bylo oslovit zkušené lektory, kteří nejsou zástupci české, ani francouzské strany, a přitom mají dobré zkušenosti s francouzskou hudbou, francouzskými nástroji a s českou hudbou a českými varhanami. To oba splňovali.

**Hans Leenders**<sup>79</sup> je uměleckým ředitelem profesionálního sboru Studium Chorale a vokálního ansámblu Cantatrix, stejně tak je hlavním uměleckým poradcem festivalů Dutch Gregorian Chant festival a l'Europe & l'Orgue.

Pedagogicky působí na konzervatoři Conservatorium Maastricht, kde učí hru na varhany. Mimo to je dirigentem konzervatorijního sboru, dále sboru Basilica choir Maastricht a během letních kurzů vyučuje gregoriánský chorál na Folkwang Universität der Künste v Essenu (Německo).

Hans Leenders byl jmenován do funkce titulárního varhaníka v Bazilice Onze Lieve Vrouw, v Maastrichtu. (Séverin 1652, Müseler 1765?) a v Kopermolen ve Vaals (Hilgers 1765). Jako hostující dirigent vystupoval s Radio-choir Slovenia, Groot Omroepkoor, Cappella Amsterdam, Europa Cantat a s dalšími konzervatoři v Evropě.

Účastnil orchestrálních představení s filharmonii Philharmonie Zuidnederland, symfonickým orchestrem Symfonieorkest Vlaanderen, souborem Concerto d'Amsterdam, Florilegium Musicum a ansámblem Ensemble '88 (specializace na soudobou hudbu).

Jako skladatel je znám především svou vokální tvorbou. Významná díla jsou Patina pro hudební divadlo a oratorium De Veertien Stonden.

**Marcel Verheggen**<sup>80</sup> vyučuje hru na varhany na konzervatoři Conservatorium Maastricht od r. 2002. Bývá často zván k pořádání interpretačních kurzů v Nizozemí a zahraničí.

Vystudoval varhany a hudební teorii na konzervatoři v Maastrichtu, zúčastnil se mnoha mezinárodních masterclassů a absolvoval studium pod vedením Guye Boveta ve Švýcarsku.

Dále působí jako titulární varhaník v Basilice of Saint Servatius v Maastrichtu a pravidelně doprovází sbor Capella Sancti Servatii. Má na starosti nadaci Pro Organo foundation v Maastrichtu.

Marcel Verheggen se věnuje koncertní činnosti. Kromě sólové dráhy doprovází hráče a zpěváky. Jeho repertoár je široký, v rozsahu od rané renesance až do současnosti.

Vyhrál řadu cen v oboru interpretace a improvizace. Je také poradce pro Organ Council of the Catholic Church, organizace, která se podílí na restaurování a nových castingových projektech.

Mimo jiné je členem nizozemské rady varhanních poradců a zkušební komise LOTO, nizozemského národního vzdělávacího programu pro varhany.

Jeho jméno je uvedeno v redakčním štábu encyklopedie Het Historische Orgel in Nederland. Pravidelně nahrává pro rádia.

---

▪ 79 *Conservatorium Maastricht: Hans Leenders* [online]. [cit. 2020-04-08]. Dostupné z: <https://www.conservatoriummaastricht.nl/en/about-us/team/hans-leenders>

▪ 80 *Conservatorium Maastricht: Marcel Verheggen* [online]. [cit. 2020-04-08]. Dostupné z: <https://www.conservatoriummaastricht.nl/en/about-us/team/marcel-verheggen>

## Tabulka varhanní literatury použité během kurzů

Výčet literatury, únorové kurzy:	
<i>Beránková Michaela</i>	L. N. Clérambault - Suite du Premier Ton
<i>Horňas Ondřej</i>	L. Marchand - Grand Dialogue; L. C. Daquin - Noel Étranger; L. Couperin - Messe des Convents (Gloria, Offertoire); C. Balbastre: Concerto Re majeur; C. Balbastre Canonade
<i>Kordas Martin</i>	L. Couperin – Messe pour les convents
<i>Křemen Juraj</i>	C. Balbastre – Vontre grand dieu
<i>Minářová Marie</i>	Grigny (Oeuvres d'orgue, Guilmant) Dialogue sur les Grand jeux (d minor), Dialogue (F major) Récit de Basse de Trompette ou de Cromorne B flat major)
<i>Pernet Daniel Knut</i>	J. Titelouz – Hymnus Veni Creator Spiritus
<i>Valenta Ondřej</i>	L. Couperin - Offertoire sur les grands jeux
Výčet literatury, dubnové kurzy:	
<i>Beránková Michaela</i>	A. Guilmant – Finale z 1. sonáty
<i>Bureš Martin</i>	Th. Dubois – Toccata G dur
<i>Dvořák Lukáš</i>	A. Guilmant – Pastorale
<i>Habermann Alfred</i>	L. Vierne – Finale z 1. symfonie; C. Franck – Chorál E dur; M. Duruflé – Variace (Veni Creator Spiritus)
<i>Křemen Juraj</i>	C. Franck – Chorál a moll
<i>Minářová Marie</i>	C. Franck – Preludium, fuga a variace
<i>Pernetová Tatiana, Minářová Marie</i>	Fl. Peeters – Koncert pro varhany a klavír
<i>Stodůlka Jiří</i>	C. Franck – Pastorale
<i>Valenta Ondřej</i>	A. Guilmant – Finale ze sonáty d moll

## Průběh kurzů

Harmonogram obou kurzů probíhal podobně. Na začátku nám byla poskytnuta teoretická přednáška, která zahrnovala důležitá data, jména, typické formy, ozdoby a jiné odborné termíny tak, aby byly sjednoceny znalosti všech členů skupiny. Potom následovala praxe, lekce studentů, úkoly a vlastní ukázky hostujících pedagogů. Během jednotlivých dílů jsme se přemísťovali k různým varhanám.

Oba přednášející o každé skladbě a skladatelovi, kterou si studenti vybrali, důkladně promluvili v kontextu historického rámce. Měli s sebou materiály, které byly dostupné jak

studentům, tak pedagogům. Přivezli manuskripty, významné edice, registrační zápisy skladatelů, fotografie důležitých varhan aj.

Stále bylo o čem diskutovat. Kolikrát se stalo, když jsme hledali správnou registraci, že jsme se neshodli. Oproti tomu jindy jsme měli k dispozici předepsané registry, ale nemohli jsme je použít pro jejich odlišné charaktery. (Není německá trumpetka jako francouzská trumpetka.) Téměř vždy jsme eliminovali množství mixtur a vysokých alikvót, jako je třeba cimbál.

Kromě registrace nám profesori často opravovali akcenty a artikulaci v pedálu. Upozornění se týkalo také přesného dodržování předepsaných temp. Je známo, že francouzští varhaníci byli odjakživa vychováni jako skvělí klavíristé, takže jim technicky složité části nikdy nedělaly problém. Dále jsme si vyzkoušeli zvukový klam, když hrajeme ve spektru staccato až non legato na pneumatických varhanách v kostele s akustikou. Překvapení byli i studenti zvukového studia, kteří nás nahrávali. Rozdíl byl dobře zachytitelný na mikrofonech, umístěných v různých vzdálenostech na kůru a pak dole v hlavní lodi.

Naučili jsme se rychle registrovat francouzské skladby na varhany jiného charakteru. Lektori nás nabádali k používání logického uvažování. Představovali jsme si, že máme jen hodinu času na přípravu před koncertem a podle toho jsme volili výběr rejstříků. Dozvěděli jsme se, že spojujícím prvkem všech francouzských varhan je kompaktnost a homofonnost, a to i přesto, že se jedná o složitou harmonickou strukturu skladby. Ke správné interpretaci bychom měli ideálně znát základní prvky francouzské literatury a varhan samotných.

S tím souvisí poslech nahrávek. Naše doba má pro studium hudby úžasnou výhodu. Díky internetu a jiným zařízením, si můžeme kdykoliv poslechnout audio i video záznamy vzácných nástrojů, u kterých skladatelé komponovali svá díla. (Např. Tournemire byl žákem C. Francka. Dochovala se nám jeho nahrávka od Sainte-Clotilde z 30.let, kde hraje Pastorale. Dle nahrávky lze snáz dohledat rejstříky, které jsou těm původním nejpodobnější.)

Závěrem kurzů byly rozeslány účastníkům dvě důležité učebnice, jedna o registrování francouzského baroka a druhá o správných tempech v díle Caesara Francka.

## **Zhodnocení**

Interpretační kurzy se odehrávaly na varhanách s nevhodnou trakturou, nedostatkem jazykových registrů, nedostačující menzurou atd. Potýkali jsme se ovšem i s dalšími faktory. Třeba co bylo někdy skutečný problém, tak to byla nenastavitelnost varhanní lavice

Uvědomili jsme si, že některé skladby lze hrát pouze za předpokladu, že změníme rejstříky. Někteří se od tohoto způsobu odkláněli, protože se jedná o velký zásah do zvuku a ve výsledku dojde k proměně celé skladby. Pokud se pro tento krok rozhodneme, je pak důležité zkonsolidovat sílu a kontrasty jednotlivých manuálů.

Bez ohledu na věk, zkušenosti a zaujatost vůči konkrétním varhanářům jsme zhodnotili, že pneumatický nástroj v kostele sv. Ignáce, ačkoli se mohl zdát jako nejméně přijatelný, nás z našeho seznamu varhan nejvíce inspiroval.

Mezi pozitivní výsledky, bych ráda zmínila proces socializace, který se během kurzů samovolně spustil. Vytvořila se nová příležitost pro mladé varhaníky, jak se snáze seznámit se spolužáky jiných škol. Ti, co dojíždějí, měli šanci zahrát si na pražských varhanách, případně zde byl čas na diskuzi s profesory o studiu na univerzitách v České republice nebo i v zahraničí.

Živým důkazem toho, že se spolupráce aktivovala, se stal pan profesor Michal Novenko z Pražské konzervatoře, který si svou perfektní holandštinou zorganizoval organologický výlet se studenty. V létě navštívili město Maastricht, setkali se s profesorem Leendersem, který varhaníky provedl po významných varhanních klenotech limburského kraje.

### Reference studentů

Jelikož je v Čechách francouzská romantická literatura oblíbená a již mnozí se ji snažili adaptovat do našeho českého území a na naše nástroje, zaměřili jsme se především na dojmy z kurzů barokních. Zde jsou některé reference:

*„S loňskými kurzy jsem byla moc spokojená a určitě se mi díky nim rozšířily znalosti interpretace francouzského baroka a romantismu. Ráda bych se kurzů účastnila i nadále.“* (Magdalena Lapáčková, z Konzervatoře evangelické akademie v Olomouci)

*„Co se týče prvních kurzů (francouzská barokní hudba), jel jsem do Prahy docela nepřiliš nadšený a říkal jsem si, co to jako bude... Ale po dvou dnech v Praze jsem jel domů úplně nadšený. Nadšený z výkladu pana profesora a přístupu. Je fakt, že první den byl hodně náročný, protože tam bylo hodně lidí a třeba u Salvátora to bylo docela na nic, že jsme nebyli úplně v kontaktu s lektorem, hráčem a nástrojem. Opravdu jsem za ty dva dny rád, protože od té doby se na francouzskou barokní hudbu dívám úplně jinak.“* (Jiří Stodůlka, KEA Olomouc)

*„Výsledný zvukový pocit (muselo se mírně hledat), registraci. Poznání, že ve zdejších podmínkách lze hledat zajímavou interpretaci francouzské barokní literatury a že naživo dokáže znít tato hudba zajímavě – je to ovšem delikátní záležitost. Sympatické vedení kurzu od prof. Leenderse.“* (Marek Scholle, absolvent pardubické konzervatoře)

*„Nikdy bych si nemyslel, že tento typ muziky může být hrán na takový nástroj, ale je to hrozně zajímavá věc, protože jsme se právě přesvědčili, že to lze. Jistě za to může dobře regulovaná traktura nástroje a vlastní registry. Přirozeně nástroj člověka nutí spíše hrát v legatu, jak manuál, tak pedál, a tak je důležité myslet na záměrně zvýšenou artikulaci a směr.“* (volný překlad, profesor Hans Leenders)

*„Měl jsem možnost hrát na kurzu u sv. Ignáce. Pan profesor mi k tomu řekl pro mě hodně zajímavé a potřebné věci, co se nástroje týče...jak dobře tam (na romantický nástroj) zněla francouzská barokní hudba.“ (Jiří Stodůlka, KEA Olomouc.)*

Profesor Leenders v konverzaci o půl roku později zmínil: *„Pozdravujte všechny varhaníky. Kdybych si mohl znovu zahrát na varhanách, které byly k dispozici během kurzů, byly by to určitě varhany s hodinami.“ (myšleno u sv. Ignáce)*